MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVII, NR. 8

DIN SUMAR

8/2016

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GEORGE BALINT

TUDOR MISDOLEA
MUSIC REGARDED AS EMBLEMATIC OF NATURE

VASILE VASILE
ALEXANDRU VOEVIDCA:
FOLCLOR MUZICAL DIN BUCOVINA

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GEORGE BALINT 3

STUDII

TUDOR MISDOLEA
MUSIC REGARDED AS EMBLEMATIC OF NATURE 23

ETNOMUZICOLOGIE

OVIDIU PAPANĂ
INSTRUMENTE RARE
BUHAIUL CU MANIVELĂ, CONSTRUIT DIN TABLĂ 41

VASILE VASILE
ALEXANDRU VOEVIDCA: *FOLCLOR MUZICAL DIN BUCOVINA* 49

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XIII)
FONDUL IOAN VLĂDUŢĂ (II) 80

CONSTANTIN-TUFAN STAN
CORESPONDENŢĂ INEDITĂ: IOAN SCARLATESCU – TIBERIU BREDICEANU 93

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
DIALOGUE WITH GEORGE BALINT 3

STUDIES

TUDOR MISDOLEA
MUSIC REGARDED AS EMBLEMATIC OF NATURE 23

ETHNOMUSICOLOGY

OVIDIU PAPANĂ
RARE INSTRUMENTS
THE CRANK *BUHAI*, MADE OF TIN 41

VASILE VASILE
ALEXANDRU VOEVIDCA: *MUSIC FOLKLORE IN BUKOVINA* 49

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS. MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (XIII)
THE IOAN VLĂDUȚĂ ARCHIVE (II) 80

CONSTANTIN-TUFAN STAN
ORIGINAL CORRESPONDENCE: IOAN SCARLATESCU – TIBERIU BREDICEANU 93

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu George Balint

Andra Apostu

George Balint (1961) este dintre acei compozitori cărora le este caracteristică experienţierea vieţii muzicale din mai multe şi variate perspective: ***practică*** *– pianist, în prezent dirijor la Teatrul Naţional de Operetă „Ion Dacian” (din 2000);* ***administrativă*** *– consilier în Ministerul Culturii (1990-’94), Director Artistic al Operei Naţionale din Bucureşti (1997-2000);* ***media*** *– realizator al unui ciclu de emisiuni „Compozitori români de la A la Z” pentru canalul Radio România Cultural (2000-2001), Redactor Şef al revistei UCMR „Actualitatea Muzicală” (din 2015), autor de cronici, eseuri şi studii;* ***pedagogic*** *– Conferenţiar la Universitatea din Piteşti (din 2011).*

Este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (UCMR), find totodată ales în Biroul de Muzică instrumentală și multimedia, precum și în Consiliul Director al acestui organism profesional. Opera sa componistică atinge mai toate genurile, profilându-se prin nuanţe aparte de limbaj şi formă. După cum însuşi mărturiseşte: „Muzica pe care o fac interpretând componistic este, deopotrivă, formă de cugetare interogativă şi mod de exprimare adresativă; atât o stare, cât şi un fel propriu de fiinţare.”

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Domnule Balint, aveți o formație inițială de pianist, ce anume v-a făcut să virați către compoziție, unde anume a apărut ”scânteia” și ce/cine a transformat-o într-un foc viu al creației?

G.B.: Ca să pornesc de la un termen oarecum amuzant, *virajul* survine fie într-o intersecţie (unde se încrucişează cel puţin două drumuri), fie într-o curbă (din topografia aceluiaşi drum). Încă din anii copilăriei, prin voinţa şi veghea părinţilor mei, dar și a regretaților profesori de pian din cursul primar la Liceul de Muzică din Galaţi – Gabor Kis apoi, Carmen Capato Velincov (ambii, dirijori la Teatrul „Nae Leonard”) –, m-am aflat tot timpul pe acelaşi drum al formării ca muzician, care, la un moment dat, a fost conturat semnificativ (nu însă şi intempestiv) de o “curbă” spre compoziţie. Nu m-am şenilizat pe un format exclusiv instrumental şi pentru că, deşi eram un “excelent pianist” – cum avea să sublinieze Dan Buciu într-o cronică la primul concert al studenţilor anului I de compoziţie la Conservatorul “Ciprian Porumbescu” din Bucureşti, în 1982 (unde toţi protagoniştii ne-am remarcat atunci ca buni pianişti) -, totuşi, nu aveam şi o valoare de excelenţă în contextul unei foarte strânse concurenţe pentru foarte puţine locuri la pian (doar două, la admiterea din iulie 1980). Zic asta şi pentru că natura mea excesiv emotivă îmi fractura uneori linearitatea unei redări din memorie. În mod naiv, mă simţeam mai sigur într-un concert interpretând la pian o lucrare personală, gândind că o eventuală abatere nu va fi sesizată de majoritatea auditorilor, având astfel posibilitatea să improvizez pe moment. Paradoxal, nu mi s-a întâmplat niciodată asta cu o lucrare proprie, dar trăiam cu această idee.

Formativ, am început să scriu în cadrul unui cerc de compoziţie iniţiat în anii de gimnaziu de minunatul meu profesor de pian, armonie, contrapunct şi forme Huba Bertalan, pe când eram elev la Liceul de Muzică din Ploieşti. Câţiva ani mai târziu, la sugestia pianistului Gabriel Amiraş (cu care studiam în particular), cu doar cinci luni înainte am început să mă pregătesc intens pentru susţinerea admiterii la compoziţie, principalii îndrumători fiindu-mi Dumitru Avakian (teorie, solfegiu, dictat) şi Constantin Simionescu (forme şi compoziţie).

https://biblioteca-digitala.ro

La Conservatorul „Ciprian Porumbescu” (cum se numea atunci UNMB), am avut imensa şansă, în raport cu natura mea, să fiu înscris la clasa de compoziţie şi forme a maestrului Ştefan Niculescu iar la armonie, revelator, mi-a fost dascăl maestrul Alexandru Paşcanu, autorul manualului pe care-l studiasem în cei patru ani de liceu. De la primul am deprins mai ales disciplinaritatea gândirii componistice iar de la celălalt, justeţea implicării emoţionale într-un demers componistic.

A.A.: Dat fiind că aveţi şi o activitate pedagogică, cât de important consideraţi că este profesorul pentru formarea unui tânăr muzician?

G.B.: Profesorul trebuie să devină *vocea interioară* a discipolului său: călăuzitoare, blândă în critică (inspecție) şi fermă în decizie (corecție). Odată pătrunsă înlăuntrul conştiinţei doritorului spre inițiere, acestă voce comportă prin ea însăşi o extensie a sinelui celui ales să o poarte de-a lungul întregii vieţi.

A.A.: Ați intrat ca membru în UCMR la un an după terminarea studiilor. Vorbiți-mi despre acea perioadă, poate cea mai grea pentru un tânăr muzician, de după desprinderea de maeștrii săi.

G.B.: Nu am devenit imediat membru UCMR, deşi, în 1987, luasem examenul de admitere în acest for de elită, dar, nefiind deja membru în *partidul unic* (PCR), primirea mi-a fost amânată sine die. N-am considerat politica drept prilej de legitimare și parvenitism. Totuși, dintr-un elan idealist, m-am apropiat odinioară de „Alternativa României” (partid care nu mai există), alături de Adrian Iorgulescu şi Varujan Vosganian. Oficial, am devenit membru UCMR abia după ’89.

Autenticitatea compozitorului nu se legitimează automat, prin absolvirea facultăţii de profil. Eventual, se pot prezuma doar anumite competenţe de ordin tehnic. Asta, pentru că a compune trebuie să devină totuna cu a fi, în mod exclusiv. Vorba Violetei Dinescu: „Nici nu puteam altfel.” Iar acest proces de însubstanţiere durează pe cât viaţa biologică a celui care

https://biblioteca-digitala.ro

trudeşte întru și pentru această calitate. Nu voi ajunge să mă consider vreodată un compozitor „iluminat”. Cel mult și, poate, uneori, îmi place să cred, inspirat. Noroc că este o preocupare strict liberală, altfel riscam să nu-mi găsesc de lucru sau să fiu concediat la un moment dat, pe motiv de atitudine rebelă, nonconformistă.

Privitor la singurătatea post-facultate, de maestrul meu Ştefan Niculescu, ca om şi mentor, nu m-am desprins niciodată. Întâlnirile cu el le trăiam plenar, din toată fiinţa. Poate şi pentru că niciodată n-au avut de-a face cu cricumstanţe de ordin existenţial. În preajma lui respiram metafizic şi, totodată, simţeam cum spiritul mi se purifică; dobândeam *claritate*. Sigur că, stilistic, am mers pe propria-mi cale, dar nu sub imperativul diferenţierii de conturul operei lui Niculescu sau a altcuiva, ci tocmai pentru că el însuşi, pedagogic şi tenace, m-a determinat să tind spre mine însumi căutându-mi nu atât calea, cât modul.

A.A.: Aţi dirijat foarte mult, este preocuparea artistică care vă face cea mai mare plăcere?

G.B.: Ei, nu am dirijat chiar atât de mult. În orice caz, nu în sensul unei cariere dirijorale. Postura de dirijor la Teatrul de Operetă „Ion Dacian” mi-a prilejuit însă tezaurizarea unor importante experienţe utile şi compozitorului ce sunt. Şi da, îmi face plăcere să mă aflu la pupitru, mai cu seamă în şedinţele de lucru, atunci când pregătesc cu echipele orchestrei şi scenei un anume spectacol. Având o înclinaţie către expresia lirico-dramatică, reuşesc să intru în transa necesară conducerii în act a spectacolului. Sub acest aspect, subliniez că dirijorul este singurul din ansamblul artistic de concepţie și execuţie care mânuieşte *durata* spectacolului odată cu desfăşurarea acestuia. Altfel zis, el este şi *incursiv*, ca dregător al timpului *în*-durat (impresiv), şi *discursiv*, ca preparator, redator şi evaluator a ceea ce timpul conţine *de*-durat (expresiv): *Spectacolul* cu toate ale sale. Prin acţiunea dirijorală, Spectacolul-în-Act (reprezentaţia) capătă coerenţă, unitate şi unicitate fenomenologică, dezamorsându-se posibilitatea oricărei incidenţe cu întâmplarea. Este un lucru minunat!

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Despre creația dvs. Ați scris muzică de cameră, la începutul carierei dvs., iar mai apoi v-ați îndreptat atenția spre voce, fie ea solo, fie în ansamblu coral. Vreun motiv anume?

G.B.: Am cântat mult în cor, şi în şcoală şi în facultate. Ba chiar, în anii de studenţie, am fost corepetitor la Corul Universităţii din Bucureşti, dirijat pe atunci de Ligia Balica, o muziciană excepţională prin erudiţie şi vocaţie. (În prezent, trăieşte în SUA.) Exprimarea cu ajutorul vocii este şi utilă şi necesară în practica muzicală, mai ales atunci când o lucrare trebuie apropriată, adică adusă în forul intim al persoanei celui ce urmăreşte să şi-o poarte. Asta am învăţat-o în special de la maestrul Constantin Bugeanu cu care am studiat particular dirijatul vreo doi ani. *Orice simfonie poate fi redusă monovocal*. Stăpânirea acestei tehnici este la fel de utilă şi compozitorului. Însă, la formatul meu dirijoral o contribuţie substanţială au avut-o şi maeştrii Iosif Conta - un foarte rafinat psiholog al relaţiei cu instrumentiştii din orchestră şi, ulterior anilor de facultate, Cristian Brâncuşi cu care am aprofundat aspectele de Stilistică Dirijorală (în cadrul UNMB). Pardon!, am alunecat puţin de la subiectul întrebării dumneavoastră. Revenind, spun că şi atunci când scriu pentru un instrument sau mai multe, în fond, scriu tot pentru voce. De altfel, consider instrumentul muzical drept o *extensie de intonabilitate* a vocii umane.

A.A.: Sub aspect literar, observ preocupări foarte diverse în muzica dvs. pentru voce și ansamblu (Eminescu, Sf. Augustin, N. Stănescu), în lieduri (Goethe, Bacovia, Boethius), ori în lucrările de spectacol (Pitagora, Lucretius, Osho etc.). Vreo preferință anume, ce tip de compatibilitate există între estetica muzicii dvs. și aceea a textelor pe care le alegeți?

G.B.: Operele literare/poetice îmi servesc înclinaţiei pentru dramatizarea muzicală. Mai toate liedurile le-am scris din acestă perspectivă. Mă simt atras de textele filozofice, dar şi de cele lirice, focalizate pe trăirea contemplativă (inspirativă) ori descriptivă (narativă). Am tot pus în „scenele” mele poeme de

https://biblioteca-digitala.ro

G. Bacovia, „umbrindu-le” cu o nuanță de dramatism. Şi eu scriu poezie, dar, până acum, nu am cutezat să public. Am însă o piesă în care am pus o povestire proprie: *„Un singur copac și atâtea păsări!”* pentru opt clarinete, percuție, povestitor și bandă (2010), pentru care, în același an, am primit și Premiul UCMR. Datorez realizarea muzical-instrumentală ansamblului „*Clarino”*, condus de clarinetistul Emil Vişenescu, percuționistului Alexandru Matei, regretatului actor Eusebiu Ștefănescu și d-nei ing. de sunet Erica Nemescu, cu sprijinul căreia am făcut banda însoțitoare, Titlul piesei este enunțat generic și pentru al doilea CD-portret cu lucrări camerale apărut la Ed. Muzicală (2011).

Sub aspectul contribuţiilor mele literarare în cadrul unor piese muzicale proprii, amintesc de încă două lucrări, care au fost şi premiate de UCMR: „*Treceri*” - *șapte episoade muzicale pentru un spectacol coregrafic* (2004) pus în scenă la Teatrul Național de Operetă, protagoniștii fiind compania „Contemp” condusă de Adina Cezar, semnatara coregrafiei, Orchestra, Corul şi doi solişti ai Operetei – Ligia Dună şi Orest Pîslariu. Pe lângă conducerea muzicală, am elaborat şi scenariul-libret în care am inserat câteva fragmente din textele unor filozofi antici. Premiera a fost programată în deschiderea ediţiei din acelaşi an a SIMN, sub direcţia artistică a compozitorului Sorin Lerescu.

O altă fericită experienţă a constat în realizarea unei quasi-opere modulare intitulată prin acronimul „*MAIISM*” (*Moduri de Aşteptare, Imnuri, Istorioare şi Sunete Muzicale*), în care diferitele numere/scene, nefiind legate de un fir narativ, sunt interjanjabile. Am avut aici trei pachete de texte: *Imnurile pitagoreice*, *Povestiri de Osho* şi o „*Conferinţă”* proprie – *„Condiţia de mediocritate pentru posibilitatea unui înţeles”* – în care parafrazez, cumva pe dos, o serie de idei din teoria lui Nassim Nicholas Taleb, numită „Lebăda neagră”. Merită să redau aici un fragment concluziv: „*Concluzionând în termenii lui Taleb, zicem că înţelesul este cu atât mai posibil cu cât creativitatea se păstrează în registrul Mediocristanului. În Extremistan, creativitatea fie ne încremeneşte de uimire, atunci când e catastrofic de monstruos-zgomotoasă ori de încântător-miraculoasă, fie ne plictiseşte de moarte, atunci când e infinit-continuu de netedă*.*”* Prima versiune publică a acestei lucrări

https://biblioteca-digitala.ro

am fost onorat s-o prezint în cadrul SIMN 2012, sub codirectoratul artistic al compozitoarelor Irinel Anghel şi Mihaela Vosganian, colaborând cu soliști de la Operă, Operetă, UNMB, doi actori studenţi la UNATC, împreună cu reputatul ansamblu instrumental „Profil" înființat şi condus de maestrul Dan Dediu, asistenţa regiei de sunet fiind asigurată de ing. Erica Nemescu cu sprijinul căreia am realizat şi banda sonoră însoţitoare, în cadrul Studioului de Muzică Electronică al UCMR.

A.A.: Ce fenomen muzical vă interesează cel mai mult, al periplurilor armonice, ritmica, forma?

G.B.: Asta depinde de felul în care pătrund într-o lucrare. Uneori pornesc de la un acord (*„Leagăn de-amurg"* – nonet instrumental – 2000), alteori de la o melodie (*„Zoom in pe o stare de liniște"* – septet instrumental – 2008), de la o formulă ritmică (*„În general, percuţie"* duo-fantezie – percuţie şi pian – 2005) sau, mai abstract, de la un concept (*„Proodos"* – cvartet de percuţii – 1998) ori pur și simplu de la o stare (*„Sineion"* – cvartet de coarde nr. 2 – 2013). Sigur, raportat modului prin care operăm și coordonatele sonore sunt diferit utile: mentalul este lucrativ mai ales pe înălțime; emoționalul, pe armonie; senzația de mișcare este generată prin ritm; nevoia de caracterizare (dramatizare) a expresiei, prin orchestrație; în fine, reflecția de conștiință, prin ideatica formei. Nu mă comport însă asemenea cercetătorului. Practic, nu experimentez. Contrar domeniului ştiinţific, unde experimentul este autentic și necesar, în artă acesta nu poate fi decât simulat şi artizanal. La propriu, un artist nu poate poza ca *științific*, tocmai pentru că trebuie să se pună pe sine în fapt, adică nu poate beneficia mijlocitor de un interval de protecţie deoarece, ineluctabil, substanţa pusă în chimia „experimentului" ţine de chiar ființa sa, unic şi irevesibil (irecuperabil). Bunăoară, muzicologul poate experimenta o anume metodă de analiză; la fel şi compozitorul, un anume tip de scriitură grafică. Dar, ca artist, sub aspectul prefigurării unei sonorităţi muzicale, compozitorul *experienţiază*. Putem admite noţiunea de experiment şi în domeniul comercial, al prospectării de piaţă. Acolo însă, cel care operează este impresarul sau producătorul, în niciun caz artistul.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Cum înțelegeți un parcurs sonor complet?

G.B.: Prin termenul de *parcurs* introducem o perspectivă de ordin instrumental în abordarea textului muzical. De-parcursul este un traseu relevabil prin interpretare analitică. Ca atare, parcurgerea sugerează o „păşire" pe relieful profilat de expresia formei muzicale. Felul păşirii prin/ca instrumentare relevă un mod de adecvare la mișcarea conținută formei. Sunt observaţii pe care le-am detaliat în volumul meu de eseuri *„Opera sonoră - niveluri în perspectivă oblică"* (Ed. Muzicală, Buc. 2015).

Cu privire la realizarea *completă* a de-parcursului sonor, referinţa este mai degrabă de ordin ideatic. Ce ne propunem, în fond, un model de exemplaritate sau un chip de expresivitate? Exemplaritatea pretinde o retrospectivă analitică în abordarea obiectului ca deja-făcut (*pre*-dat), căutând la modelul lui *cum* (de) s-a făcut. Complementar și sensibil diferit, expresivitatea ne orientează către un *ce* din orizont, implicând aventura cunoaşterii prin *trăire*. Ea accentuează simultan-interogativ în două feluri: motivațional – oare *de asta este* (s-a făcut)?; investigativ – oare *ce a (mai) rămas* dincolo-de-făcut (ca încă-nefăcut sau neaflat)?

Dar, în vreme ce competenţa poate fi delegată, prin ştafetare formativă (constitutivă) – obiectul de referinţă fiind abstras parcursului temporal –, trăirea nu poate fi decât aici-acum, în circumstanţa persoanei ca atare (institutivă) şi care tocmai ce se petrece (experienţial) – timpuită fiind laolaltă cu obiectul prin intermediul căruia și trece (existenţial). Continuând în acelaşi registru filozofic, oricare idee este completă în sine (abstract de conținut) şi, odată concretizată în circumstanţa realităţii – ea însăși un tot-grămadă de resturi/fragmente –, i se relevă insuficiența. Aşadar, proiectul componistic simbolizează un mod *exemplar*-(de)-complet care, apoi, în faza concretizării sonore, ne apare drept oarecum-ceva *expresiv*-(de)-neîntregit. De aici şi probabilitatea *misterului* imanent Operei-în-Act. Este un paradox continuu, tensionând fertil gândirea şi simţirea muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Aveți o lirică aparte, o aplecare pentru plastic, creând adevărate tablouri sonore...

G.B.: În toate genurile exprimării mele componistice mă comport sub semnul unui lirism personal. Atât în faza iniţială, inspirativă sau proiectivă, cât şi în aceea finală, tehnică sau decizională, practic intonaţional de-parcursul monovocal al unei compoziţii. Suprapuse, „monodiile" celor două faze nu prea sunt la unison. Adesea survine o diferenţă notabilă. Reflexiv, îmi rămâne să optez pentru ajustarea fie în sensul accentuării proiectului – ca demers ideatic (exprimabil raţional, chiar cu riscul unor malformări estetice, uneori) – fie în cel al profilării faptului – ca travaliu artistic (expresivizabil intuitiv, aici existând însă riscul unor încântări diletantice). Două exemple pozitive:

1. Poemul pentru cor și orchestră „*Tocirea"* (2006), pe versuri de Nichita Stănescu, mi-a fost inspirat de ritmica unei recitări făcute chiar de magnificul poet (înregistrată pe un disc Electrecord). Într-o seară, dar ani mai târziu de la momentul acestei fascinante *audiții*, am compus aproape dintr-o respirație prozodia (conductul ritmic) al întregii lucrări. Ulterior, selecția, organizarea înălțimilor și orchestrația au reprezentat demersuri mai degrabă administrativ-regizorale, de dramatizare muzicală. Este situaţia când am ajustat ideatica proiectului în favoarea abordării intuitive, bazându-mă pe empatia cu textul poetic rostit. Prima audiţie a beneficiat de semnătura interpretativă a Orchestrei de Cameră şi Corului Academic Radio, dirijate de Cristian Brâncuşi, respectiv Dan Mihai Goia. Piesa a fost distinsă în 2008 cu Premiul UCMR pentru creaţie vocal-simfonică.

2. Într-o altă piesă, „*Povestea unei aripi*" (1985) pentru şapte clarinete (sopran în si bemol) – al cărei titlu dă și genericul primului meu CD cu lucrări camerale – viziunea proiectului mi-a fost stimulată de *lectura* unei poveşti a lui Garcia Marquez intitulată „*Un domn foarte bătrân cu niște aripi enorme*". Ideea pe care am întrezărit-o în subtext consta în etapizarea unui proces de *descensio*, imaginat de mine în şapte trepte, odată cu transfigurarea esteticii sonore dinspre spectral către modal, şi, sintactic, dinspre *pluri* către *mono*. Este expresia unei deveniri de la strigăt la cânt. A fost o elaborare

https://biblioteca-digitala.ro

efectiv la masă, probată *into*-raţional. Lucrarea s-a prezentat atât prin mixarea în bandă a şase dintre cele şapte voci instrumentale, ultima fiind *live*, toate fiind puse în execuție de prietenul Dan Avramovici, cât şi cu un ansamblu de clarinetişti (în 1986), ca urmare a premierii la secţiunea de compoziţie a Concursului „Gh. Dima” organizat de Conservatorul din Cluj.

A.A.: Cât de importantă este forma, arhitectonica unei lucrări și ce ar aduce după sine lipsa ei?

G.B.: Raportat oricărui *dat* muzical, semnificantul este conştiinţa participativă. Ca *semnal*, sunetul este instrumentat prin formule de-*suprafață*, vocabulând cu termeni convenționali, dintr-un limbaj constituit prin aglutinări aluvionare quasi-istorice, precum obiceiurile. În exprimarea artistică însă, suntem încântați de muzicalitatea unui sunet de-*profunzime*, sedimentat prin tradiţie. De această dată forma se vădeşte ca *valoare* de expresivitate (ideatică) iar nu doar ca expresie metodologică (tehnică). Chiar dacă putem abstrage mental dintr-o muzică scheme sau tipare, identificând norme de sistematizare a elementelor sonore, forma muzicală reprezintă un *proces* (de devenire) iar nu o *ipostază* (cadru de expunere). Numai didactic analogia între un proiect componistic şi unul architectonic poate fi sugestiv-lucrativă. Pe plan artistic, acolo unde survine *trăirea*, forma trece din expozitiv în transformaţional, respectiv din static în dinamic, dobândind *unicitate prin expresivitate* odată cu eliberarea de referinţa exemplară a unui model abstract, impersonal şi reversibil (multiplicabil). Prin urmare, nu poate să fie muzică şi să nu existe formă, adică muzică *in*formă, câtă vreme de-audiatul este recondiţionat prin reflecţie, ca *ascultare*. Funcţionalitatea formei muzicale ni se relevă astfel printr-o *expresie călăuzitoare spre posibilitatea ascultării*, sublimând impresia audierii. Abia aici se poate vorbi de o relaţie spirituală cu şi prin muzică. Spre deosebire de audiţie, luând ca obiect cultural *estetica* sonorităţii (suprafața exterioară, vizibilă spre admirare) iar ca efect armonic *impresia* acesteia (emoţia, ca suprafață interioară, simțită întru afectare), noema unui fapt de *ascultare* este *forma ideatică* din și prin care se dobândeşte un *înţeles axiologic*, menit să releve ca atare o *valoare de sens*.

https://biblioteca-digitala.ro

Aş spune şi că, după cum limbajul muzical ţine de Logos – ca selecţie şi sistematizare (imperativă, normativă, limitativă, logic-ordonatoare) *ritmică* –, iar concretitudinea sonoră generează o stare de Ethos – ca sentiment al valorii (disciplinative, etice, delimitative, intuitiv-ascensionale) *armonice* –, ideatica formei muzicale evocă Telosul – ca orientare într-un proces incadențial de realizare catartică pe un nivel superior (creativ, spiritual, deschis, inspirativ-transcendent) *melodic*.

Am menţionat mai sus trei termeni cu valoare de coordonate, proprii gândirii şi practicii muzicale – *melodia*, *armonia* şi *ritmul* –, asupra cărora voi zăbovi puţin, spre lămurirea funcţiilor specifice fiecăruia într-un demers formal[1].

MELODIA se *profilează* în *dinamica* undei de *continuitate* (*dez*limitare), prin *intensia* (resortul) unui *ton interior* (imersiv, atributiv), echivalent *sentimentului de sine* (ca intenţie de evoluţie şi vocaţie spirituală), *receptat* în *sfera* unei *sensibilităţi* de ordin *sufletesc* (afectiv), implicând ideea de Substanță. Orientativ (inspirativ) şi *intro*spectiv (reflexiv) ţine de Telos (ca proces ființial-catarctic).

ARMONIA se *instituie* în *atmosfera* relaţiilor de *locativitate* (*de*limitare), prin *contensia* (diapazonul) unui *ton rezonator* (împrejmuitor, contributiv), sinonim *senzației de adecvare* (ca acordaj de ansamblu şi ambianță culturală), *conceput* în arealul unei *virtualităţi* de ordin *mental* (rațional), implicând ideea de Spaţiu. Critic (axiologic) şi *retro*spectiv (rezumativ) ţine de Ethos (ca valoare etic-activă).

RITMUL se *marchează* în *secvenţialitatea* modulului de *mişcare* (instrumentare), prin *extensia* (proiecţia) unui *ton exterior* (pulsativ, articulatoriu), simetrizabil acţiunii de *păşire fizică* (ca fapt de motricitate și posibilitate naturală), *concretizat* pe traseul unei *discursivități* de ordin *structural* (intervalic), implicând ideea de Timp. Caracterial (formal) şi *pro*spectiv (informaţional) ține de Logos (ca funcţie disciplinativ-lucrativă).

[1] Cele expuse aici nu redau expresis verbis formulări făcute anterior (în alte texte publicate). Ele sunt însă inedite reformulări în același areal tematic care mă preocupă de multă vreme.

https://biblioteca-digitala.ro

Asociate în perechi de câte două sau trei, coordonatele fundamentale gândirii muzicale (de mai sus) pot redefini forma operei interpretativ-componistice pe niveluri de supraordonare.

- Melo+armo = **Melarmonie**
  - *esteticitate* (chip de asemănare), expresivitate, conturnabilitate (aspectare, prezentare);
- Melo+ritm = **Meloritm**
  - *textualitate* (unitate de sens/formulare), cantabilitate, monovocalitate (apropriere, purtare);
- Armo+ritm = **Armoritm**
  - *constitutivitate* (mod de asamblare), instrumentalitate, orchestrație (distribuire, concertare);
- Melo+armo+ritm = **Melarmoritm**
  - *artisticitate* (lucrare de calitate, Operă), exemplaritate, memorabilitate (întemeiere).

Toate cele sintetizate în acest capitol-moment al interviului, stimulativ pentru mine și pentru care vă mulțumesc, sper să le deschid în textul unui articol mai amplu, expozabil, probabil, tot în paginile revistei Muzica.

A.A.: Dacă nu ați fi urmat o carieră muzicală ce altceva ați fi făcut? Cu siguranță o preocupare tot în zona artistică, poate ați fi fost poet?

G.B.: Hm, nostim! Induceţi prin această întrebare o perspectivă ludică. Nu putem alege chiar aşa, ca într-un joc, tocmai pentru că suntem prinşi radical în estimea propriei vieţi. Aici nu ne putem mişca prin simetrii de tip dus-întors fără riscul de a ne scădea din durata fiirii noastre, întrucât scenariile incluse *fiindului probabil* nu se pot elabora cu totul obiectiv, pe bază de analiză statistică şi prognoză. După cum mi se pare că sunt, bănuiesc doar că, dacă nu ar fi fost să fiu muzician, poate aş fi „ales" filozofia. Aşa cum elocvent prezintă Gabriel Liiceanu în cartea sa *„Nebunia de a gândi cu mintea ta"*, atunci când vorbeşte despre diferenţa dintre *otium* şi *negotium*, respectiv dintre gândirea reflexivă (ideatică, vocaţională), suspendată (detimpuită) din arealul preocupărilor cotidiene, de existenţă, şi aceea lucrativă (practică, circumstanţială), angrenată imperativ

https://biblioteca-digitala.ro

în teritoriul facticităţii necesare (în imediat), cred că şi compozitorul, asemenea filozofului, îşi permite răgazul *răstimpului* atunci când, în loc să artizaneze muzică (servindu-i pe ceilalţi cu impresii de cantabilitate), concepe forme, făcând să tresară cugetul semenilor cu „stranii" efuziuni de interogativitate, determinându-i discret să „cadă pe gânduri". Dar, permiţându-mi o analogie între filozof/gânditor şi compozitor (ca interpret întru gândirea muzicală), aşa cum spune acelaşi autor-filozof: „Ca să existe gândire (componistică (n.mea)) este nevoie în primul rând de *tehnică* - dobândită prin *conectarea fericită* a obiectului gândirii la istoria gândirii lui. Întâlnirea la sursă cu predecesorii presupune deprinderea *uneltelor filozofiei* şi lungul drum al parcurgerii şi înţelegerii gânditorilor clasici. În al doilea rând, este nevoie de o *tehnică a gândirii*, de a face ca gândul să progreseze (adică să *interpreteze componistic*, zic eu) în direcţia dorită, pe scurt, de o metodă. [...] În istoria gândirii contemporane această tehnică a gândirii s-a numit *văz fenomenologic*." Termenul mi se pare excelent şi printr-o anume forţă de sugestie. În accepţiunea componisticii muzicale l-aş numi *auz*-fenomenologic. Liiceanu explică mai departe: „Ce este văzul (auzul) fenomenologic? Este un tip de gândire (şi nu un „simţ") care are nevoie de o capacitate prealabilă a mirării." – ceea ce eu aş numi drept *uimire inspirativă*. [...] „Mirarea gândirii trebuie să atingă fiinţa lucrurilor de care nimeni nu se mai miră. Iar lucrurile de care nimeni nu se mai miră sunt tocmai cele pe care le întâlnim la fiecare pas şi care, prin îndelunga lor frecventare, au căzut direct în subînţeles." Mutatis mutandis, compozitorul pornește și el tot de la lucruri extrem de comune, redundant de banale și, totodată, anonim de cotidiene. Numai că felul lui de a se întreba privitor la *cum* (de sunt astflel cele de-auzit) nu se cuvântează, ci se intonează lăuntric, metamorfozând, cu magică măestrie, sunetul ordinar într-o estime de cant. Astfel, prin știința, voința și harul interpretării componistice, oricare sunet stradal/grosier, fie el zgomot sau simplă melodioară de amorțit plictisul, se poate eleva ca *valoare Tematică*, potențând generic posibilitatea fundamentării unui edificiu Simfonic (cosmogonic).

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Scrieți frecvent articole, pe teme diverse, dar păreți a fi preocupat și de evoluția muzicii românești („Gânduri despre muzica românească" din revista Muzica – 2002, „Poate să placă publicului muzica zilelor noastre?" din Actualitatea Muzicală – 2004).

G.B.: De fapt, sunt două titluri acordate de redactorii revistelor pomenite, Irinel Anghel, respectiv, Mihai Cosma, ca tribune generice pentru expunerea propriilor opinii de către diferiţi compozitori și muzicologi. Mărturisesc că nu am avut în vedere în mod bine documentat și riguros sistematizat fenomenul, conduita sau estetica muzicii româneşti. Desigur, se poate face acest lucru, iar cele două festivaluri internaţionale organizate de UCMR – „Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi" şi „Meridian", pe lângă o sumedenie de alte manifestări aflate generic sub tematica „Zilele Muzicii Româneşti" – oferă o imensă bază de date. Chiar dacă, profesional şi nu numai, mă interesează ce şi cum compun ceilalţi, contemporani sau clasici, de aici sau de oriunde, nu mă preocup în mod științific (muzicologic) de acest aspect, ci doar informal (empiric). Mai degrabă sunt interesat de abordarea fenomenologică, încercând să desluşesc relaţiile subtile de structură şi conţinut ale gândirii muzicale în genericul sau arhetipalitatea ei, ca forţă modelatoare. Recunosc însă că sunt anumite expresii ale folclorului muzical românesc care m-au fascinat încă de copil. Nu le-am citat niciodată ca atare şi nici nu m-am simţit tentat să le imit (degajându-le în lucrările proprii – exceptând, pe alocuri, stilizările din „*Suita pentru pian pe teme de colinde populare românești"* culese de Béla Bartók și „*Sonata pentru clarinet și pian*", scrise în anii de conservator, ca și unele lucrări corale), dar le am adesea drept referinţă lăuntrică, fără a mă aventura în abordări demonstrativ-erudiţionale de virtuozitate teoretică.

A.A.: Acum mulți ani ați deschis un "lacăt" (așa cum spuneți chiar dvs.), cel al fenomenologiei actului componistic iar în 2015 ați încercat să schițați o adevărată teorie generală în volumul dvs. „Opera sonoră – niveluri în perspectivă oblică" apărut la Editura Muzicală. Vorbiți-mi despre acest demers și cui se adresează el?

https://biblioteca-digitala.ro

G.B.: Într-un fel, cred că am atins deja acest subiect. Volumul la care v-aţi referit (singurul publicat până acum) cuprinde o sumă de eseuri având în comun interogația privitor la Opera Muzicală ca fenomen artistic şi lucru sonor. Mai toate textele exprimă *deschideri* de perspectivizare asupra aceluiaşi peisaj cultural populat de operele sonore ca lucruri care, mişcându-se aparent, sunt percepute cu atribute de fiinţialitate. Demersurile de itinerare sunt trasate doar ca faze de început. Prin anumite strategii (figuri, tablouri, scheme logic/poetic-verbale) de sugestivitate (mai mult sau mai puțin reușită, criptică uneori), ele urmăresc să tresară conştiinţa celui care tocmai ce caută. Sunt discrete chemări (atenţionări) adresate celui aflat deja pe drumul propriilor întrebări cugetătoare. De dragul rigorii, trebuie să precizez că nu eu sunt cel care a folosit termenul de „lacăt", ci Dan Dediu, referindu-se la contribuţia sa în domeniul fenomenologiei muzicale, cotându-mă și pe mine acestui demers în onoranta prefaţă făcută volumului meu de eseuri de care tocmai aţi şi am pomenit.

A.A.: Este o lucrare muzicală închipuirea creatorului ei? Dacă da, în ce sens?

G.B.: Pentru o bună cugetare spre adevăr, termenul de *creator* nu este tocmai înlesnitor. Teoretic, este labirintic. Practic, generează confuzie. La limită, îi pot admite utilitatea doar ca metaforă. Creatorul subzistă în câmpul metafizicii și al miracolului. Cognitiv, omul şi-l poate *închipui* (pe criterii de asemănăre/neasemănare cu știutul și/sau sentimentul de sine), fără să-l poată contempla revelatoriu, dincolo de extazul sau exaltarea autosugestiei. La scară cultural-umană, prefer termenul generic de *Interpret*, prizabil gândirii muzicale prin trei funcţii: *Compozitor – concepe* (proiectează) un mod de configurare sonoră; *Instrumentist – prezintă* (intonează) un discurs muzical; *Ascultător – accede* (gândește) la un înţeles metamuzical. Cele trei funcţii sunt active în mod conjugat. Diferenţa survine la nivelul lucrativ al exprimării: compozitorul *notează* partituri – ca expresii grafice (vizuale); instrumentistul *cântă* sunete – ca expresii muzicale (auditive); ascultătorul *meditează* sensuri – ca expresii spirituale (de conştiinţă).

https://biblioteca-digitala.ro

Dincolo de imaginar, relaţia *Creator-creaţie/creat* poate fi survolată autentic doar prin filozofare, singura modalitate propice fructificării nedumeririi. Oricum, dacă creatorul creează, acţiunea ca atare nu poate fi conjugată decât la timpul prezent, întrucât creaţia, în esenţă, neconteneşte. Creatul este doar în aparenţă ca ceea ce a fost făcut *miraculos* o (singură) dată (pentru totdeauna astfel) şi la un prim/unic moment (mitic). Noi, desigur, ne putem percepe sub calificativul de *creaturi*, adică de lucruri finite (muritoare). Dar asta este o perspectivă fatalistă, căci, dacă suntem pe cale de a muri (încă de la naştere), atunci la ce bun să tot invocăm Creatorul, implorându-l pentru o derogare de la propriu-i Logos - ca să trăim mai mult, ca să suferim mai puţin etc. Iar dacă suntem creaturi, este iraţional să admitem că putem, la rându-ne, crea. Însă, din perspectivă religioasă, în raport cu instanţa/entitatea divinităţii unice şi atotcreatoare, prefer să cred că există un *rost către Bine* al acestui fapt secvenţial-continuu, nu sub aspectul perfecţionării (corectării erorilor) şi nici sub cel al absolvirii (iertării greşelilor) de „păcatul originar", ci sub imperativul armonizării în substanţa Totului. Poate că Omul este cel chemat/așteptat ca *agent cosmogonic* spre a da la iveală o lume mai bună, determinând astfel miracolul unei *armonii pluriversale*. Iar faptul de a face muzică este semnul că da, este foarte probabilă această circumstanţă de adevăr: de a investi Totul cu (sau jertfi Totului) o anume identitate/vocație de *expresivitate-în-ordine* şi *armonie-în-dezordine*, conferindu-i prin aceasta un *Chip de asemănare* cu ceea ce și Omul speră/visează (dorindu-şi) să fie. Făcând muzică, Omul comportă un act sublimativ referit Totului (divin) în şi din care îşi are fiinţarea. Deşi nu poate decât închipui (interpretativ), nu și *întruchipa* (creator), stă totuși în putința Omului să-i inspire Totului creativitatea într-un sens uman, (în)devenindu-l calitativ ca *Tot Omenos*.

A.A.: O posibilă teorie despre viitorul muzicii românești (așa-zis academice)?

G.B.: O, sunt departe de o atare competenţă. Muzica nu este nici întru totul fizică şi nici pe deplin metafizică. Este fenomenal-spirituală. În actuala atomizare culturală e greu să-ți

https://biblioteca-digitala.ro

mai imaginezi o ipostază probabilă cândva ori să întrezărești o direcţie, întrucâtva. Determinantele sunt complexe şi multiple. Ca să le surprinzi „mecanica” (legitatea), pe traseul cauză-efect, ori „destinuirea” (finalitatea), sub raportul de voinţă (intenţie)-realizare (fapt), ar trebui să te situezi într-o a *n*-a dimensiune. Admițând că, pentru noi, care ne cuprindem fizic/raţional doar în trei dimensiuni de Spaţiu (anistorice, expirative) plus una de Timp (istoric/ciclic, inspirativ), Spiritul este o metadimensiune (*a*-spaţial-temporală și aprioric creatoare), între cele fizice şi până la aceasta dintotdeauna s-ar ascunde intervalul unui număr posibil infinit de *alte*-dimensiuni. Cum să anticipăm, chiar şi numai imaginativ-teoretic/-descriptiv, muzica viitorului? Poate doar prin viziuni oniric-revelatorii... Spre deosebire de tehnologie, arta unei epoci nu cred că poate fi prescrisă şi nici prezisă. Trăim constelaţi într-un eon (cuantic) din a cărui pleromă toate cele dinainte, ca şi cele posibile de-a fi cândva, sunt modulate percepţiei prin cultura epocii noastre, în organicitatea unei relații de ordin evolutiv: *dinspre-ascendent – înspre-descendent*, din care ne și deducem rostul. Zicerea despre ele, eventual, nu poate fi decât *metafora* unei premoniţii, a unei viziuni rememorative; aserțiunea unei simple iluzii. Cred, de aceea, că una din funcțiile fundamental utile ale artei este să ne împiedice elegant alunecarea în siajul iluziei.

Deși subtilă, există totuși o sensibilă diferenţă între închipuirea dinăuntru, inspirativ-familiară şi *intim-lămuritoare*, a cărei întremătoare ivire în lume se prezintă ca mod de *în*-cuprindere prin *Operă* (interpretarea asumat-autentică), și închipuirea dinafară, *hipnotic-amăgitoare* şi încremenitor-nefamiliară (paradox al inocenței în nevoire), ce tulbură firea cu fantasme seducătoare, nimicitor de vide (ca false interpretări), presărind pe de-văzutul lumii urme de *de*(s)cuprindere înfipte strigător și insular ca *evenimente*. Disparitatea lor nu va putea coagula nicicând într-o soliditate continentală, ca Eveniment. Act de ordin prim, ascensional, numai Opera poate să cultive, în mod nevăzut şi de nepreţuit, mereu o alta și alta din aceeaşi nesfârşită Operă întru Ființă. Evenimentele sunt doar efemere fapte secundare, dezinente şi egotice, limite-resturi ponderând disipativ dintr-un aleatoriu discontinuum, înstrăinător de sine.

https://biblioteca-digitala.ro

În adâncimea conştiinţei gravitând de-lume Opera este acel ivit originar şi *iluminator* al unei ascunderi fertil însufleţite dinspre autorul lăuntric, inefabil şi relevabil ca de-*tăinuit* al Operei sale. De cealaltă parte, pe suprafaţa ludicei obişnuinţe de-a cu-lumea, evenimentele neorânduesc (cu) ordinare *luciri* de dezascundere mascate în chip de *vedete* palpabile, necontenit sterile şi gratuit afabile. Vedeta ne este indusă pervers, comercial (prețuit), ca imagine-ambalaj a unei pseudo-opere de vândut/cumpărat spre a se consuma imediat, doar aici-acum și pe negândite; ca mod de a-ţi „trăi" nesăţios *evenimenţialitatea* clipei. De aici şi alegerea locului în-lumirii: Opera se prezintă protocolar în deschisul unei instituţii adecvate ca fond-de-tăcere și spațiu-de-rezonanță – sala de concert, de teatru, de lectură, de cinema; evenimentele se distribuie spontan în freamătul-zgomot ce închide asurzitor posibilitatea oricărei ascultări reflexive – strada, mall-ul, holul. Astfel, în vreme ce Opera ne prilejuieşte *dezvăţul de timp*, orientându-ne călăuzitor şi onest spre transcendenţa spiritului creator, evenimentele ne *înrobesc cu timp*, îmbrâncindu-ne rătăcitor şi perfid sub seductivitatea necesităţilor futile şi incidente. În cele din urmă, aş spune că dacă arta ne insuflă *fiinţialitate* – din deplinul Fiinţei ce (ne) este –, fantasma, dimpotrivă, ne soarbe avid, *desfiinţial* – din deja atât de puţinul fiinţei ce (ne) suntem.

Amplific momentul acestei digresiuni filozofice referindu-mă la doi poli atractori ale căror forţe interferează în registrul Omului cultural: *naturalul* şi *spiritualul*. Dacă naturalul reprezintă originea fenomenală a umanului, care neconteneşte condiţional determinându-l din *sub*-fiirea sa, ca deschis-închizător (precum pământul), respectiv ca limitare în fiire (*putinţa* de posibilitate), spiritualul reprezintă o origine fiinţială, necontenind eliberator din *peste*-firea omenească, ca fel de cuprindere prin *de*-cuprindere (asemenea cerului) sau dezlimitare în fiinţare (*voința* de străduire). Raportat naturii ce-o conţine, Omul neconteneşte secvenţial (formal, istoric) *în* lume, prin consecutivitatea generaţiilor *epocale* (memorabile, narative/discursive); referit spiritului în care este conținut, Omul fiinţează continuu (informal, ciclic) *ca* lume, prin radiația substratificării generaţiilor

https://biblioteca-digitala.ro

cosmogonice (imemoriale, inspirative/incursive). Perspectiva naturală o putem asocia bazinului de resort arhetipal al *rostirii* (articulației) instrumentale, orientată prin cromatica reperelor de existenţă (necesitate). De cealaltă parte, spiritualul este diatonic paradigmei de *intonabilitate* vocală, asimilabilă prin infuziile de transcendenţă (libertate).

În estimea sa, *Omul actual nu poate fi decât cultural*. Parcursiv, el ponderează alternativ: *dinspre*-natural, ca păşire lucrativă (cu ***abnegaţie***), analog *dansului* (motricităţii în sincronie); *dinspre*-spiritual, ca păşire nostalgică, invocativă (cu *dor*), asemenea *refrenului* (ciclicităţii în unisonie). Incursiv, Omul cultural imponderează simultan: *înspre*-natural, ca alunecare instinctuală (temătoare, reactivă), simetric *strigătului*; *înspre*-spiritual, ca plutire inspirativă (eroică, activă), echivalent *cântului*. Dansul, referenul, strigătul şi cântul cardinalizează cuaternitatea Omului cultural ca aflat-fiindu-și în(spre) și din(spre) lumea ivirii sale.

Alterarea Omului cultural nu-l redă ca natură animalieră. Nici sublimarea nu-l relevă ca spirit elevat. Ispita Omului cultural este: din umbra-mprejurul fiinţei sale, ca mineralizare naturală, ***neființa*** – tăcere vidă (inflexivă, absorbantă); din neveghea conștiinței proprii, ca diluare spirituală, ***neștiința*** – zgomot absurd (ireflexiv, disturbator). Deculturat astfel, omul condensează caracterial în *monstruos* (din fire) și *vinovat* (din conștiință). Adversativ, monstruosul vrea să ***distrugă*** tot ceea ce nu poate avea cu totul şi dintr-o dată. Parşiv, vinovatul tinde să ***ascundă*** tot ceea ce nu poate pricepe şi realiza onest, autentic. În mod necesar, continenţa şi coeziunea Omului cultural sunt antrenate prin orientarea ***etică*** a conştiinţei sale.

Odată orizontul etic începoșat, Omul cultural va luneca-n abisul *plictisului*. Spontan, va încerca să și-l inhibe prin abordări diletantice, consumând satisfacţie. Sistematic, va căuta să-l oculteze prin aspecte de falsitate, debitând „reclame”. Deconturat ca masă (anonim), incultul naiv va plonja fără urmă în divertismentul la modă (de conformitate, imitabil). Mascat cu o identitate (anume), incultul inteligent se va insinua marcant unei elite, simulând Opera ca trăire de adevăr (exemplaritate, universalitate). Prin efect, ambele atitudini sunt catastrofice.

https://biblioteca-digitala.ro

Oare, acum, în contingentul (fiindul cotidian al) Omului cultural, nu dereglarea etică – ca declin moral și axiologic – ne infioară?

A.A.: Vă puteți alătura, ca estetică, stil, predilecții creatoare, unui grup anume de compozitori, poate unei generații?

G.B.: Cu siguranţă, cineva care mi-ar analiza opera de până acum, ar putea-o face. Eu nu mă încumet, deoarce nu beneficiez suficient de intervalul optim pentru o asemenea privire critic-contemplativă şi/sau retrospectiv-clasificatoare. Mai tot timpul mă (re)găsesc în faptul interpretativ de a compune. Pentru mine e destul!

SUMMARY

Andra Apostu
Dialogue with George Balint

George Balint: In all the types of compositional expression, my approach is defined by a personal lyricism, as I *sing* my works. Both in the initial, inspirational and/or projective (questioning) stage, as well as in the last, technical and/or decisional (assertive) stage, practically mono-vocally throughout a certain musical composition. Although they are overlapping, the two "monodies" are not always in tune with one another. One can often hear a significant contrast between them. Therefore, as a reflection, my option is to perform an abridgment, either in the sense of *project emphasis* - as an idealistic endeavour (it can be rationally expressed, even if there is the risk of an esthetical prejudice, in some contexts) – or in the sense of *shaping the fact* – as an artistic endeavour (it can be expressed intuitively, however, there is also here another type of risk, that of amateurish delight). Basically speaking, the music I create at the compositional level is, equally, a form of *questionable thinking* and a way of *addresative expression*, both a state, as well as an individual way of existing.

Traducerea rezumatului: Maria Alexandra Ganea

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Music regarded as emblematic of nature

Tudor Misdolea

The word "*emblematic*" defines symbolically the quality or idea. If we say that something is emblematic of any state we mean it is characteristic of it and represents its most typical features. In the present study we try to describe the musical expression as a natural and universal tendency of the human representative ability to put in evidence the natural spiritual activities. The Music is the indestructible unit between sensible and spirit, between emotion and understanding. It is a representative manner of intuitive and immediate knowledge of the Ideas, of the absolute truth.

The Music between Nature and Spirit

The music is born from the necessity of primary expression, necessity that finds its sources in the ante-predicative layers of the human activities. In these ante-predicative layers there is an assembly of little differentiated structures which determines, without any formal logic, perceptive and imaginative entities, intrinsic required to the evolving process of the musical expression. These structures determine music to follow the rules of the nature.

The music is analog to the nature. It is the emblematic representation of the nature as generating active principle of the esthetic order[1]. Nature is the place of justice and the right

[1] Plato by his last thoughts on the *Ideas*, adds a new dimension of evaluation: the aesthetic order of nature reposes on a mathematical order, as from the moment where the Ideas – principle of limitation and unit – are comparable with the numbers.

https://biblioteca-digitala.ro

proportion. It represents the point of reference of any thing and in particular of the human action. Nature is order and harmony and the man will find happiness if he reconstitutes on his level this order and his harmony. Nature is Raison and the primordial task of the man is to preserve it as Cosmos as an ultimate finality. The music is the principal element for realize this task. Within the culture the natural fact is transformed into human institution; in this order of ideas the contemporary philosophers affirm that all is culture.

When we listen and speak about music, we realize an analysis of the expression of the symbolic mystery of sacredness developed by the innate spiritual work. Thus we can understand the position of Socrates, in Plato's dialogues where he is the man without "tekhnê" (from the Greek word τέχνη[1]); Socrates remains "only with himself and free of all"[2]. He finds the sources of mimetic arts in the laws of the nature. He considers the poets speak not in the terms of an artificial technique, but under the terms of an innate power created in the context of the natural laws[3]. *Plato, through the voice of Socrates advised by Diotima*[4] speaks of the existence of primordial beauty which can be accessed only by a complete spiritual liberty. It can find this liberty only in a profound integration in the nature found in the pre-reflexive layers of the human thought. There are two aspects of approach the concept of beauty. After Plato's philosophy, the beauty is timeless essence, an Idea, but for Aristotle, the beauty resides in the finality, i.e. in the internal order which governs the constitution of a thing or an alive being. These two aspects of the beauty

[1] In the wide sense, the Greek word "tekhnê" is used here to indicate a mode of the knowledge, a discipline which can be taught as allowing something to be revealed; in this direction the *tekhné* is a production.
[2] Alain, *Propos sur l'éducation*, PUF/quadrige, Paris, 2005, p. 213
[3] Plato, *Ion*, 534 d-e
[4] Diotima of Mantinea (the name Diotima means "honored by Zeus") was a female philosopher and priestess seer who plays an important role in Plato's Symposium.

https://biblioteca-digitala.ro

put in evidence the functional interdependence between Nature and Spirit.

The music, with its natural possibilities, realizes the symbiotic relationship between the intelligible and the sensible. This symbiotic relationship offers access to the Forms[1] which symbolize every natural event. The art work is a metaphor of the universe because it possesses the same qualities and the same functional structures like any natural phenomenon. In this way all authentic musical expression does not do any distinction between the Sensible and the Understandable; it introduces us into the transcendent reality of the primary causes, into the reality of essences[2].

The musical expression, through its intrinsic qualities, through its own structure, unifies and harmonizes the objective beauty with the subjective thirst for knowledge. In this union the spiritual life of the human being can develop his intrinsic capacity to understand an Enigma[3], the enigma of the link between the subjective existence and the primordial objective essence, what is hidden within us.[4]

---

[1] Form(s) is the cause paradigmatic (from the ancient Greek παράδειγμα – paradeigma, coherent model of the vision of the world) which animates the expression. The Idea represents the inexorable and eternal model of what is in conformity with nature (the essence), the Form being the paradigmatic cause of what is always made up according to a nature. In the spirit of music the two concepts of Ideas and Forms live in a transcendent symbiosis, animated by the dialectics of knowledge.

[2] The stoic Zenon regarded Art as a disposition to clear the route, that is to say to open the way towards the knowledge of the things and in the last instance towards the knowledge of the ultimate causes.

[3] The ”musical man”, through metaphysical search of his personal identity, reveals in his interiority the enigma of the biological and cosmic time that constitues the framework of his passional life; the Greek Denys of Halicarnas is that one which gives to the hidden representation behind the musical expession some sort of supernatural power in order to define the man himself and to realise his integration in the universal context.

[4] Generally, the Art reveals the secrets and the mysteries of this existential link that the ancient Greeks called “a-letheia”.

https://biblioteca-digitala.ro

The music work accompanies faithfully the smaller oscillations of the hidden order in the world. In its essence, music is the art of movement. The positions and the movements of the sound in any musical structure are determined by the rules of the natural interdependance i.e. each pitch is depending on the previous pitch and is determining, in its turn, the next pitch as in any natural process. The result is that the real life (factual experience) becomes an intimate interior melody, the source of the aesthetic event. It is about an instantaneous phenomenon which penetrates inside the soul and seizes the consciousness. This natural process defines the impact of the music on the human possibilities of understanding and the feeling of all what it is.

The music and its existential context

The music is born and evolves in a formal space between sensible and understandable, between intuition and reason. It brings the originar real i.e. the truth into the presence of the subjective life. The autentic musical work, inexorable product of musical experience, becomes a emblematic of the imanent primordial truth, a symbol of the sacredness understood as an absolute and immuable value.

The musical expression unifies and armonizes the real and the symbol in a vital structure of the existence. This structure defines the activity of human spirit. In this direction we can speak of a reality revealed as potentiality to anticipate a specific *singularity* waiting to be notified in the sensitive world. It is a kind of induction of the primordial experience in human spirit with aim to acomplish this *singularity* in a specific musical form. Thus it is revelead the extraordinary beauty of the functional interdependence between Nature and Spirit. This activity is realized by a perpetual movement of “entry in oneself” to “exit out of oneself”, movement which generates the musical existence of the human being.

Shakespeare in « The Merchant of Venice » reveals the capacity of the music to define the character of the human

https://biblioteca-digitala.ro

being when he writes that « The man that has no music in himself/Nor is not moved with concord of sweet sounds/Is fit for treasons, stratagems, and spoils/The motions of his spirit are dull as night/And his affections dark as Erebus[1]: /Let no such man be trusted…Mark the music » (act V scene 1) ». It results therefore that the conscious moral attitude of the man is determined by the relation between its soul and what Shakespeare calls "harmonious sound", this relation being before all, a natural movement of the interiority of the human being.

It is a kind of dynamism of the soul where the nature and the time are fertilized by the creative nebulosity of the spirit. This dynamism is a natural phenomenon determined by the dialectical symbiosis between the feeling and thought, what is an emblematic result of an entire human activity in the natural context.

The capacity of the music to modify the character of the man, to describe the flexibility of his interiority is emerged in the man as an innate functionality of the laws of nature and with the force of nature. The music has a specific power, a fundamental power, a power which find its sources in the psychological and esthetical properties of sound with which this art confounds itself. There is a physiological process of hearing which permits to introduce the physical properties of the sound in the activity of human brain[2].

In the natural sense the sound is implicated in the ontological functions of the human being when this one tries to

[1] In Greek mythology, *Erebus* was often conceived as a primordial deity, representing the personification of darkness, born of chaos

[2] The mind–body problem is the problem of explaining how our mental states, events and processes—like beliefs, actions and thinking—are related to the physical states, events and processes in our bodies, the human body being is a physical entity and the mind is non-physical. In neuroscience much has been learned about correlations between brain activity and subjective, conscious experiences.

https://biblioteca-digitala.ro

understand the nature of the existence[1]. It is often thought that music has the ability to affect our emotions, intellect and psychology; it can assuage our loneliness or incite our passions. The philosopher Plato suggests in *the Republic* that music has a direct effect on the soul and he recommends a lot of precaution in its use for the civil education.

We can see the true nature of musical work as an instrument of the revelation of the universal innate aesthetic essence, in other words the instrument of the knowledge of the reality in oneself, knowledge which appears through art and which is related to the progression of the spirit. This manifestation is an interior need of the man and that has the inexorable force of the innate one. In this sense the structure of the musical work derives from universal laws of nature. The musical work is a privileged place, an axis of the mental and physical universe that unifies in its expression, *universalia ante rem* that is to say the universal before any form written in the pre-conceptual layers of the human being[2].

The musical form represents a dynamic symbol of human psychic process and its morphology follows the logic of the forms of human feeling of life. The same logical forms

[1] Hearing is one of the five senses. It is a complex process of picking up sound and attaching meaning to it. The ability to hear is critical to understanding the world around us. Even before birth, infants respond to sound. Movement of the fluid in the inner ear, or **COCHLEA,** causes changes in tiny structures called **HAIR CELLS**. This movement of the hair cells sends electric signals from the inner ear up the auditory nerve (also known as the hearing nerve) to the brain. The brain then interprets these electrical signals as sound and associates them a correct signification. Today the "sound art" is an emerging concept of the independent use of the sound, of "sounds-in-themselves" and which to try to put in evidence all the descriptive properties of sound. In this way the music represents a component of this new art. (In this sense we signalize an exhaustive work titled "Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory" by Brian Kane (Yale University) on www.nonsite.org issue #8)

[2] While the notion of "concept" determines *universalia post rem*, the universe created by the intellectual spirit through generalizations.

https://biblioteca-digitala.ro

control the symbol and the symbolized object. It gives birth to a new context a "real-symbolic" context, which is specific to the spiritual manifestations, and which evolves simultaneously with the universal context "space-time" governed by natural phenomenology. The both contexts define the emblematic properties of the musical activity and impose its esthetic norms in an inexorable manner by its immutable and inextricable realities[1]. The music introduces by the rhythm, one of its fundamental component, the universal cadence of nature in the human matter-spirit unity[2]. Thus the man transcends his condition in the sensible world in order to get the understanding of the world of essences, of the world of truth. In this way the rhythm should not be seen as a mere technical element of musical expression but as a substantial form of primordial immanent pulsation through which it manifests itself in the world of perception. This substantial form is the veritable soul of the musical creation and it follows to the natural laws which organizes and transforms the evolution process of the spiritual human life. The dynamic of this process manifests within three quasi-simultaneous stages. The first stage is the present of the past since there is a conscience and a memory, the second stage is the present of the present by attention and, finally the

[1] Arthur O. Lovely, Nature as Aesthetic Norm, in *Essays in the History of Ideas*, The John Hopkins Press, 1948, Baltimore and London.

[2] Theoretical discussion on the links between mind and body and the development of neurosciences has led to a new kind of approach of the interactions "mind-body". This new approach has been called in Anglo-Saxon countries the "mind-body problem". Thus, it can define four directions of research. The first one called "neuron direction" considers the thought and the action only a neuronal interconnection. The second direction, called the direction of "double aspect", accepts the simultaneous existence of the two independent activities, one objective activity and the other, subjective activity. The third direction, called "emergent" is departing from the assumption of many levels of consciousness. Finally, the fourth direction is the "functional direction" which considers that it can study very well the relationship "body-mind" without having to think of its material support.

https://biblioteca-digitala.ro

third, is the future since the conscience is in the state of expectation. This triple aspect of the psychological time describes the logical connection between the continuous steps of the musical creation process.

In its essence the music, being the art of movement is implicated in transcendental movement of the conscience. It represents an intentional object[1] as much as the transcendental intention is the way of being, of the conscience. In his work, *An Essay on the Immediate Data of Consciousness, Bergson* considers this way as the intimate experience of time. The musical work is the final product of the transcendental movement of conscience. Bergson compares the temporary unity of conscience with a musical structure where each pitch is depending on the previous pitch and is determining, in its turn, the next pitch (as we have seen above). The result is that the real life (factual experience) becomes an intimate interior melody, the source of the musical event. It observes that the musical phenomenon, as an intentional object, put in evidence the movement of the changing reality by the three dimensional concept of the "presence": the present of the past, the present of the present, the present of the future. This concept is the fundament of a primordial structure between the intentional relation and his correlate "the presence". The functionality of this structure is independent of the empirical data in the way that its mechanism is neither thought nor voluntary; it's an intimate experiment of time as intimate interior melody, it's an emblematic implementation of the truth. In its perpetual motion, by dynamics of the forces which cross it the musical phenomenon becomes a perfect instrument of research in a

[1] Intentionality (of Latin intentio) can be considered, in the more general manner, as the necessity to know, and which is registered in the natural constitution of human being like an originating structure and who facilitates to us the access to the transcendence by knowledge. Since antiquity one knows that the human spirit is not a "tabula rasa" with the birth. It contains essential rational principles which, as images of the transcendent objects, constitute a form of ante-predicative innate knowledge.

https://biblioteca-digitala.ro

natural ontology of the human being seized like conscience. Thus, the musical experiment reveals the existential structure of the sensible presence, by giving it the qualities of the world of essences.

The research of the truth is an existential necessity a priori of the human being who reflects himself in his acts and spiritual productions. I. Stravinsky reveals the mission of the music: to reveal the primordial order who governs the nature and the universe, the order deeply impregnated in the conscience of the man. He specifies: "The musical phenomenon is given to us to only goal to institute an order between the man and the time", to establish the position of the man in nature. It should be noticed the quality "a priori" that Stravinsky confers to the musical phenomenon since he says: "the musical phenomenon is given to us" what implicitly indicates the transcendent quality of the potentialities of the music in their efforts to express the aspirations of the man towards his integration in the nature. In his "the Rite of Spring" Stravinsky reveals us the instinctive power of the life which is born; it penetrates in the sphere of unutterable by bringing back the original pulsations of the universe. The relationship between rhythmic and metric defines the framework of the musical expression that manifests itself in a specific temporality, in a proper time – the musical time; from an ontological point of view, the musical time is a time which federates the primordial time and the symbolic time.

The musical time and its ontological role

From ontological point of view the space and the time define a context in which appears and develops the elements considered significant for the human conscience. The primordial time is the time defined at the origin before any conceptual knowledge predicative. It is undifferentiated homogenous and equal in all directions. We can consider and imagine the primordial time as atomic time defined by the oscillations of one atom in the specific conditions of the initial big-bang.

The musical experiment accompanies accurately the smallest oscillations of the hidden order of the world and thus

https://biblioteca-digitala.ro

its transcendent vision widens considerably the ontological dimension of the human spirit. Boucourechliev in his work “Dire la musique” says: “the Music creates, invents a different time which is not its support but its substance even, made sensitive by the sound one”[1]. In the same context Schuman remark that “project the Light in the depth of the human heart; such is the vocation of artist”. The Light is the knowledge of natural laws.

The dynamics of the musical work as a system introduces the time in the sensitive reality, because it directs the creative pulse of the mind in a manner entirely consistent with the time of nature. The triple aspect of time: present of the past, present of the present, and the present of the future, determines the natural and existential context of the musical event in the dynamic process of original intentionality[2]. It’s a natural sequence of the symbolic thought which is, after C. G. Jung, co-substantial of the human being because it corresponds to primordial mental needs. The symbolic reprezentation precedes the conceptual logic. The symbol appears as a natural element that marks the progress of the ilogical and uncontrolled disorder by a real living and sacred balance. This is the process of transformation of the *Chaos in Cosmos* that is a system in which the existence and sacredness realize, in an inexorable manner, the primordial imanent unity[3]. During this fundamental process the real and the symbol lives

[1] La Musique crée, invente un temps autre, qui n’est pas son support mais sa substance même, rendue sensible par le sonore” in Boucourechliev, *Dire la musique*, Minerve, Paris, 1995. Boucourechliev (1925-1997) was a French composer and musical critic.

[2] P. Jacob, *What Minds Can Do ? Intentionality in a Non-Intentional World*, Cambridge University Press, 1996.

[3] In the primitive Antiquity, the concept of Chaos defined an obscure vacuum, a confused mix of all elements, without limits and which existed before the present world. Plato is the first philosopher which defines systematically the world as a Cosmos, that is to say a global entity managed by the Beauty and Equilibrium.

https://biblioteca-digitala.ro

in a inexorable symbiosis which determines the cognition function of the human being. The symbolic function[1] (as source of music) of the human conscience is born as a sustainable and perennial fingerprint of the universal rhytms by which it manifests the order and harmony, the permanency and perennity..

For Schopenhauer the music is a primary expression of the essence of everything, it is an assertion of the life, a natural will to live the profound mystery of the universality. The music symbolizes the real which is the manifestation of the sacredness in the phenomenological world; by this process the real is known and mastered. It realizes the natural points of reference in the spiritual human life, which forms its central axis of all esthetical orientations.

Through the musical experience - that is, by bringing in the real expression the successions of sounds or sound conglomerates the man materialize this natural points of reference making them accessible to sensorial perception. Following the laws of nature, the music reveals the relationship between the subjective existence and what is hidden in human spiritual life in primordial and objective manner. The light of the music is the knowledge of natural laws. Thus the musical listener can feel the revelation of the ineffable reality where Truth and Beauty can be seen as synonymous. The music possesses the deepest means of knowledge of objective reality because it represents the mirror of the entire universe. Baumgartner the founder of the modern aesthetics reminds us that “art is a way of thinking in beauty”.

The ancient Greeks and the Romans analyzed the music through myth and symbol bringing it a sense and a profound image founded on the concept of harmony (αρμονια). This concept of harmony as a law of the nature, defines the functional unity of composed entity in order to find the predetermined finality. Defined in this manner the concept of harmony founds the musical experince which realizes a

[1] Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro

special relation between the primordial element and the phenomenological presence of the real truth in the world. Musical experience has both the apollonian sense and the dionisyac sense. It englobes in itself both qualities of the nature: the transcendence of the primordial element and the temporal presence of the reality that is to say the two worlds wich subzist simultaneously and continuu in the human spirit. Thus, the musical experience becomes one of the essential mechanism of the process of ontological foundation of the world, of identification and orientation in the space and the time. On this way the music defines „the presence" as a primordial quality of the human conscience, as an essential homogeneous structure of the knowledge process.

The musical expression appears as a profound description of the dynamic relation between *to be and to live,* relation which characterizes any natural process.

The musical time, as regenerative power of the nature

Experience of the music brings in real world the transcendental existence. It puts in evidence the uniqueness of the time and the simultaneity of space. The intimate music reveals the harmony of the nature through its universal symbolism. It brings in the field of the relative knowledge the ineffable elements of the primordial world where the time defines the existential relations in the spiritual life of the human being. The primordial time represents what has been born at the origins, before any conceptual knowledge. It is undifferentiated homogeneous and equally in all directions. This time could be imagine as an atomic time defined by the oscillation of the atomic component in the determined and controlled conditions. Newton and Clarke considered the primordial time as an absolute element which exists by it self. Kant considers this notion of the absolute time as an intuition which is perceived by the human conscience as an immanent "presence".

https://biblioteca-digitala.ro

The concept of "presence" is the source of the differentiation of the time notion which corresponds to the different aspects of the evolution of the physical universe on one hand and to the modifications in the human conscience on another hand. The concept of "proper time" defines a specific temporal reference for each phenomenal group of the reality. The idea of 'presence' in the human conscience receives, thus, a new dimension, a specific temporality which permits its exteriorization in the intelligible forms. In this specific temporality can be distinguished at least two components: real time and symbolic time.

In the process of awareness of objective presence the musical time is a unifying time between the real time and the symbolic time. The real time is the time which is perceived by the conscience as "present", as initial moment of the natural tendency towards all possible existence; the real time clears up the property of conscience to explore and to foresee, the abilities and the manifestations of the phenomenological possible. The symbolic time is an ontological time because its existence realizes the continuous actualization of the primordial time like has appeared "ab origine", "in illo tempore". This kind of time permits to the conscience to retain in the field of presence the phenomenology of the past[1]. The reiteration of the primordial time is a fundamental condition to maintain the existential equilibrium.

The symbiosis of real time and the symbolic time forms the "lived" time which represents, after the Husserl phenomenology, a perpetual movement whereby the present becomes more rich with what it was lived and in the same time opens it towards new horizons. The conscience unifies all these manifestations in what appears as a "presence". By an

[1] Husserl and after him, Heidegger and Merleau-Ponty define the phenomenology of the temporal forms of the conscience of time. In this way in the phenomenological logic the presence has a double horizon: the horizon of the memorization and the horizon of the prevision.

https://biblioteca-digitala.ro

analogical correspondence the passage from the primordial time to lived time is made just by the manifestation of the symbolic time. This passage is a hierophany because it introduces, in the inexorable manner, the primordial existence in the phenomenological presence of the subjective experience In this way Bergson compares this process which creates a perpetual modification of perception with a fine construction of a musical phrase[1].

Music succeeds, through her expressiveness, to reveal the entire complexity of the human spiritual life; it set in motion a psychological connection mechanism between the ante-predicative layers of the conscience and the sensible world of the knowledge, between the "space-time" context and the "real-symbol" context. Debussy in his study, "La cathédrale engloutie", succeeds to establish a perfect symbiosis between the both contexts. Also, Stravinsky in The Rite of Spring reveals the instinctual power of what is born; he penetrates in the sphere of the ineffable, bringing out the primordial life pulsations. This is the mission of the musical creation to reveal the primordial order in the nature, order which is embedded in the deepest layers of consciousness itself[2].

The music finds its archetype in the cosmology; in this way the music embodies the primordial time acting as the symbolic time which makes possible the initiation of real time, i.e. the *present* time. Any reiteration of musical creation is an updating of the eternity, a revitalization of the "presence", a regeneration of time through its re-creation.

Messiaen sees the musical time, as a framework of human aspiration towards the eternity. He invents different processes, based mainly on rhythm, to clear up the potentialities of the musical time as a unify time of the presence with the eternity. On this way Messiaen arrives at polyrhythm which is compared with the universal rhythm. He considers the

[1] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige/PUF, Paris, 1991.

[2] I. Stravinski, *Chronique de ma vie*, Ed. Denöel, Paris 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

musical time a fundamental element in the definition and regeneration of the primordial time.

The musical phenomenon subsists to unify in its expression, „universalia ante rem", that is to say the universal before any form, the universal written in the pre-conceptual strats of the human consciousness. Stravinsky considers that the mission of musical creation is to reveal the primordial and universal order of the nature.

More poetically, Henri Focillon[1], considers in the work of art as metaphor of the universe. *Speaking in the phenomenological terms, the music is in itself a spiritual experince like a Plotinien purification, a unification way with double sens, ascendent and descendent, between the sensible world of empirical perception and the spiritual world of the essenc*e. A musical work exists; it imposes itself as an existential urgency. It is the theater where the *substantial form*[2], the essence, realises its parcourse to the sensible reality. It is a live reality which finds its source in the natural laws in the intentional processes.

Any musical discourse means an intentional work[3] in search of the Beauty. In a large acceptance, Truth and Beauty can be seen as synonymous because, according to Spinoza the Nature is at the same time infinite and one. The intentional work is a natural process that evolves in accordance with the logic and the rules of Natural Equilibrium. It is a spiritual process defined as a metaphysical phenomenon of existence. Baumgartner, the founder of the modern aesthetics, reminds us that "art is a way of thinking in beauty". The music possesses

---

[1] H. Focillon, *Vie des Formes*, Edition, PUF, Paris 2010

[2] *Substantial form* signifies the spiritual presence behind the concept of qualities, of accidents. It is the subject of every predicate: thought, judgment, action.

[3] The intentionality (from the Latin **intentio**) can be seen, in the most general sense, as the desire to know, which is engraved on our natural constitution as an original structure and which confirms our capacity to reach the transcendence by our innate, ante-predicative knowledge. Intentionality is an intrinsic feature of acts such as thinking and hoping.

https://biblioteca-digitala.ro

the deepest means of knowledge of objective reality because it represents the mirror of the entire universe.

*

The experience of the life confers to musical work an existential reason, that is to say, make to live in the sensitive world the extraordinary beauty of the relation between the Nature and the world of the Spirit. This relation is defined by a perpetual movement of adaptation and knowledge of the natural rules of equilibrum., movement which generates the musical expression and which is, in fact, the esthetical existence of man. The musical discourse developes itself in the alive esthetical reality, puting in evidence the eternal actuality of the musical instant. In this sense the musical time is a regenerative element of the primordial time[1]. The Music becomes an „Axis Mundi", axis of communication between the elements of absolute primordiality and the alive presence, what Gordon Epperson *called here* and now", „hic et nunc" in his *Theory of Music,The Musical Symbol: A Study of the Philosophic*. Thus, the Music represents a image of world, a real „Imago Mundi". When Aristote wonders : „why the rhythms and only succesifs sounds reflect the souls states whereas it is not in the same for the tastes, the colors and savours?"[2], the answer comes by an interrogation „is this because the rhythms and the melody successions are movements , just like the actions?. And further, "why everyone is charmed by the rhythms and melody sounds successions"? The explanation always returns by an interrogation „because, in general, we naturally take pleasure whits the movements in conformity with our nature"?. Aristote

[1] The primordial time is what is defined at the origin before any conceptual predicative knowledge. Newton and Clarke see the primordial time as absolute element existing by it-self. Kant considers the primordial time as an intuition which becomes in human conscience an immanent presence.

[2] *Les problèmes musicaux d'Aristote*, Editions de Gand, Osnabrück, 1988.

https://biblioteca-digitala.ro

sees in the rhythms and in the successions of the sounds the framework immanent where time becomes, intrinsically, perceptible. For him, „before and after are in the movement, and they are them which constitute time, as they are numerable"[1]. We are defined by time, we are wrapped by time, our metaphysical search is determined by time. Any musical work breathes time. All elements of the musical work represent an intrinsic complicity between the spirit and nature, complicity which leads, via an esthetic experiment, to metaphysical exercise in all its plenitude, to find a subtle identity. On this way, the musical being creates inside itself the fabric of biological and cosmic time, the fabric which is its existential framework, its manner of achieving its desire to live. At the bottom of all these things there is a mystery, the mystery to be totally in the middle of nature, mystery which one will never know, perhaps, never to understand. In his searches, the man is supported only by the mythic Orpheus whose song makes sensitive the unshakeable power of the music.

SUMMARY

Tudor Misdolea
Music regarded as emblematic of nature

The music is a constitutive element of the equilibrium and stability in the nature. It is the embodiment of beauty and truth. By the music the Universe becomes a Cosmos[2]. In the Sensible world the music represents an emblematic ability of the human mind to describe his spiritual life. Art in general and

[1] Aristote, *Physique* VI, 2,223.

[2] The concept of « Cosmos » (from Ancient Greek: κόσμος) has been used for first time by Pythagoras of Samos to describe the order in Universe. It is Plato who systematically defines the world as a "cosmos" i.e. a unit ordered an controlled by the Beautiful (Plato, Gorgias, 507e – 508a); thus any functional system whose vital principles lie in the conservation of the equilibrium of its components can be regarded as "cosmos".

https://biblioteca-digitala.ro

music in particular reveal the secrets and mysteries of this spiritual life, that the ancient Greeks called pragmatically ”a-letheia” i.e. the revelation of what is hidden**.** The light of the music is the knowledge of natural laws. Thus the musical listener can feel the revelation of the ineffable reality. The art work is a metaphor of the universe. Our study shows the primordial links between the musical expression and the image of the univers, so as they exist in the deep layers of the human inner conscience.

Versiune în limba engleză de Tudor Misdolea

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

INSTRUMENTE RARE

Buhaiul cu manivelă, construit din tablă

Ovidiu Papană

Buhaiul – un instrument emblematic al culturii noastre tradiționale, folosit în manifestările culturale prilejuite de sărbătorile de iarnă, este la ora actuală întâlnit tot mai rar în activitățile folclorice. Utilizarea sa are un caracter zonal și este destul de restrânsă, acest instrument tradițional fiind folosit doar la colindatul cu „plugușorul”. Buhaiul face parte încă din recuzita cetelor de colindători din Moldova și (în mod parțial) din zonele limitrofe ale acestei regiuni.

Foto 1. Model de buhai tradițional (colecția personală de instrumente, Ovidiu Papană)

https://biblioteca-digitala.ro

Despre caracteristicile sonore ale buhaiului s-a scris destul de puțin. Majoritatea cercetărilor etnologice au evidențiat cu precădere rolul său fizic în cadrul manifestărilor culturale tradiționale.

Buhaiul face parte din categoria instrumentelor membranofone care produc sonorități prin frecarea unor componente care alcătuiesc construcția sa. În acest sens, pentru punerea în vibrație a membranei sale (la modelul de buhai folosit în spațiul geografic românesc) este folosit un element auxiliar anexat la instrument – o șuviță de păr luată din coada cailor. Această șuviță este atașată etanș la membrana buhaiului.

Practic, sonoritatea produsă de buhai este obținută prin frecarea manuală a acestei șuvițe. Mișcarea vibratorie (de tip longitudinal) a șuviței de păr este întreținută printr-o frecare făcută cu ambele mâini în mod alternativ și poate fi bine controlată de executant. Membrana instrumentului vibrează forțat după modelul (mecanic) de vibrație determinat de șuvița de păr. Această membrană are rolul de a amplifica fenomenul vibrator în contextul în care este integrată în sistemul rezonator al instrumentului (membrana este o parte constitutivă a cavității de rezonanță a buhaiului).

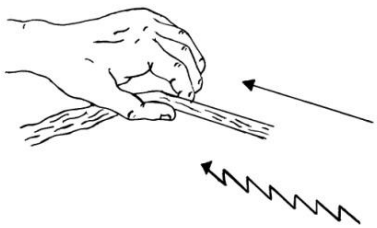


Fig. 1. Modul în care vibrează șuvița de păr prin frecarea ei cu mâna

Efectul sonor al buhaiului este un zgomot înfundat, plasat în registrul frecvențelor grave. Emisia acestui zgomot are

https://biblioteca-digitala.ro

o frecvență oscilantă și prezintă unele mici variații de nivel sonor. El imită mugetul animalelor din categoria bovinelor, animale care fac parte din peisajul obișnuit al spațiului rural.

La acest instrument, pielea folosită ca membrană are un rol foarte important în nuanțarea timbrală a zgomotului. Sonoritatea neconformistă a buhaiului (cu un pronunțat caracter imitativ) are un rol deosebit de important în cadrul desfășurării ritualice a „plugușorului”.

La români, în cea de a doua jumătate a secolului trecut (în perioada regimului comunist), utilizarea buhaiului în contextul manifestărilor tradiționale a fost afectată în mod profund. Schimbările politice care au modificat în mod radical viața socială a acestei națiuni au avut repercusiuni majore și în viața culturală.

Un important procentaj de oameni proveniți din mediul țărănesc au fost nevoiți să-și schimbe modul de viață prin metamorfozarea și transplantarea lor în cadrul spațiului de factură urbană. În acest sens, slujitorul câmpului (sau fiul lui), dislocat din mediul său într-un spațiu înghesuit de factură urbană (blocul de locuit), a fost introdus rapid în activitatea industrială, devenind muncitorul noilor întreprinderi urbane.

Un astfel de transfer uman a lăsat urme adânci în viața culturală a întregii societăți românești și chiar în viața intimă a individului strămutat. De „Anul Nou”, un grup masiv de oameni de origine țărănească s-a trezit fără cadrul său de conviețuire tradițională, cu obiceiurile sale ancestrale mutilate sau transpuse într-un mod propagandistic-spectacular.

Oricare societate umană nu putea traversa în mod pasiv o astfel de schimbare socială severă care afecta modul de viață tradițional al individului, starea lui sufletească (în care activitățile cultural-estetice ocupau un loc important). „Plugușorul” ancestral și implicit buhaiul nu puteau fi șterse din viața spirituală a acestor persoane.

În cazul buhaiului, folosit în mod exclusiv în practicile culturii tradiționale sătești, trecerea forțată a țăranilor de la o viață cu un specific rural la cea de tip urban a creat adevărate disfuncționalități în privința construirii și utilizării sale. În noua formă de conviețuire urbană a dispărut putina de lemn, a

https://biblioteca-digitala.ro

dispărut pielea folosită la membrana instrumentului, a dispărut părul din coada calului – elementele fizice constitutive care erau folosite la construcția buhaiului. Cea mai importantă pierdere era însă legată de lipsa motivației de factură agrară care ținea viabil obiceiul „plugușorului”. Drept rezultat, în cea de a doua jumătate a secolului trecut, „plugușorul” a devenit treptat o simplă manifestare spectaculară, o palidă reminiscență a vechilor practici ritualice.

Pentru buhai, rezultatul final al acestei stări de fapt a fost apariția unui instrument muzical cu rol de *substitut* – buhaiul cu manivelă, construit din tablă. El reprezenta oglinda fidelă a acelor vremuri în care arhaicul se „încăpățâna” să reziste provocărilor de moment. În același timp, noua construcție muzicală se dovedea a fi varianta ingenioasă prin care omul de rând de la țară, convertit să practice activități de factură industrială a construit o replică acceptabilă a unui obiect care era absolut necesar pentru viața sa spirituală.

Foto. 2. Buhaiul din tablă, cu manivelă
(colecția personală de instrumente Ovidiu Papană)

https://biblioteca-digitala.ro

Buhaiul din tablă, cu manivelă este un instrument care se deosebește constructiv destul de mult de buhaiul inițial. El folosește același principiu de emisie sonoră dar materialele folosite la construcție și modul său practic de utilizare sunt diferite.

În lipsa lemnului sau a putinei, cavitatea rezonatoare a instrumentului a fost făcută din tablă de fier galvanizată. Membrana din piele de animal a fost înlocuită tot cu o foiță de tablă. În locul firelor de păr de cal a fost folosit cârligul industrial. Pentru manevrarea mai ușoară a instrumentului și îmbunătățirea caracteristicilor sale acustice în locul procedeului de frecare cu mâna s-a preferat o frecare mecanică a cârligului, frecare făcută cu ajutorul unui butuc din lemn.

Un instrument mecanic de acest fel nu avea nicio șansă de a produce sonoritatea buhaiului tradițional. În primul rând, membrana de tablă nu avea proprietățile elastice (și acustice) pe care le oferea pielea de animal. Sonoritatea obținută în astfel de condiții seamănă oarecum cu cea a buhaiului tradițional, dar este destul de aspră și nefirească. Din păcate, acest instrument hibrid era singura alternativă viabilă pentru păstrarea obiceiului de colindat la o categorie importantă de oameni.

Chiar dacă buhaiul din tablă a fost conceput într-o perioadă relativ recentă, sub aspect constructiv la acest instrument erau respectate anumite reguli de lucru: [1]

< De obicei se folosea o tablă de fier, zincată, un produs întâlnit frecvent la majoritatea articolelor de tinichigerie. La confecţionarea sa nu erau utilizate dimensiuni fixe. Singurul criteriu luat în considerare pentru alegerea dimensiunilor era legat de manevrarea cât mai comodă a instrumentului de către executant. Corpul său avea forma unui bidonaş cilindric deschis la un capăt. Baza cilindrului (cu rol de membrană) era făcută dintr-o tablă mai subţire faţă de cea folosită la cilindrul propriu-zis. In general, dimensiunile frecvent întâlnite pentru corpul cilindrului aveau următoarele valori aproximative: lungimea – 30

[1] Papană, Ovidiu: *Studii de organologie, Instrumente tradiționale românești,* Editura Universității de Vest, Timișoara 2006, pag. 85, 86.

https://biblioteca-digitala.ro

centimetrii, diametrul cilindrului – 20 centimetrii iar grosimea tablei – sub un milimetru. Corpul cilindric şi baza sa erau îmbinate prin cositorire după modelul găleţilor de tablă. Tot la bază, construcţia era prevăzută cu un colier din tablă mai groasă (în jur de 2 milimetri). Pe el erau fixate rigid (în poziţie perpendiculară) două prelungiri de aproximativ – 15 centimetri lungime, confecţionate din acelaşi material. Pe aceste prelungiri (prin două orificii) era fixată tija manivelei făcută tot din fier. Tija avea un diametru de aproximativ 8 – 10 milimetri. Ea era prevăzută cu şuruburi şi şaibe, pentru ca în timpul rotirii, în orificiile celor două prelungiri să nu se producă o deplasare longitudinală a sa. Capătul manivelei (cel acţionat cu mâna) era prevăzut cu un lemn în formă de mâner, pentru ca tija să poată fi rotită cât mai comod. Pe tijă era fixat butucul cilindric din lemn (cu un diametru de aproximativ 5 – 6 centimetri), care avea pe mijloc un mic şănţuleţ. Butucul era confecţionat din lemn tare (salcâm, fag, stejar) şi era introdus forţat pe tija manivelei. Şuviţa de câlţi era fixată la un capăt în mijlocul membranei cu ajutorul unui şurub cu piuliţă. Diametrul aproximativ al şuviţei era de 4 – 5 milimetri. Celălalt capăt al şuviţei era legat de partea terminală a unui resort (în formă de cârlig). Datele resortului sunt următoarele: diametru aproximativ – 8 milimetri, diametrul sârmei până la un milimetru, lungimea resortului – 3 până la 5 centimetri. Capătul rămas liber al resortului era fixat pe colier printr-un orificiu. Resortul era bine întins, în aşa fel încât şuviţa să stea tensionată în şanţul butucului. În timpul rotirii butucului se producea frecarea şuviţei pe butuc. În condiţiile în care şuviţa de câlţi nu era destul de bine întinsă, reglajul optim al întinderii se făcea de la piuliţa şurubului care era prinsă de membrană în interiorul corpului. Prin strângerea piuliţei se scurta lungimea utilă a şurubului care făcea contactul şuviţei cu membrana, producând întinderea forţată a resortului. Şănţuleţul butucului era impregnat cu sacâz, borş, zeamă de varză sau oţet pentru ca frecarea să fie cât mai uşor de produs.>

La manevrarea buhaiului din tablă, în timpul rotirii butucului, șuvița de câlți (prin frecarea sa continuă de butuc) se manifestă ca o coardă elastică. În plan acustic, ea vibrează

https://biblioteca-digitala.ro

longitudinal. În porțiunea de contact cu butucul ea are un parcurs făcut după modelul dus/întors.

Această vibrație este transmisă (exact ca și la buhaiul tradițional) la membrana din tablă a instrumentului.

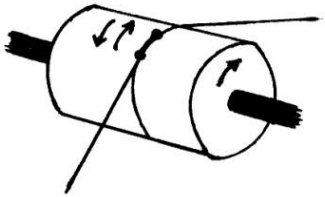


Fig. 2. Parcursul șuviței de câlți în timpul rotirii butucului

În cazul de față, mișcarea de dus/întors a șuviței de câlți (amplificată în mare parte de resortul de la capătul său) produce o vibrație dură, penetrantă a membranei de tablă. Practic, fenomenul de vibrație obținut pe cale manuală la buhaiul tradițional este reprodus într-o variantă mecanică.

Pe plan auditiv, efectul sonor produs de buhaiul din tablă poate fi asemuit doar parțial cu cel obținut la buhaiul tradițional. El are o sonoritate artificială cu un timbru necizelat, metalic (fără viață).

Avantajul pe care îl are această variantă constructivă a buhaiului este legat de manevrarea sa. În practica interpretativă, la buhaiul tradițional erau implicate două persoane: una ținea instrumentul în mod rigid și cealaltă producea frecarea manuală a șuviței de păr. În cazul de față, buhaiul din tablă este acționat de o singură persoană într-o manieră destul de lejeră.

În momentul de față, cele două modele constructive ale buhaiului se întâlnesc răzleț în peisajul cultural al satelor

https://biblioteca-digitala.ro

moldovenești. Obiceiul „plugușorului" este încă prezent în cadrul manifestărilor prilejuite de sărbătorile de iarnă, chiar dacă practicarea sa îmbracă forme de execuție de tip spectacular[1].

SUMMARY

Ovidiu Papană
RARE INSTRUMENTS
The Crank *Buhai*, Made of Tin
[Translator's Note: Buhai is Romanian for bull. This rudimentary instrument imitates the sound made by the bull]

In oral cultural manifestations, traditional music instruments have a very important role. They are a salutary supplement to the aesthetic message conveyed through music. If cultural life experiences certain fissures generated by various social and political events, the use of certain music instruments undergoes changes that trigger their metamorphosis or even disappearance from practice. The crank *buhai* made of tin is the result of a little cultural seism generated by the radical changes undergone by Romania's sociopolitical life during the last century. It appeared as a feasible alternative within an ancestral custom ("Plugușorul") [TN "The Little Plough" – a New Year's carol], a custom that suffered significant alterations (regarding its cultural function and message) over that period of time. From the point of view of construction, this instrument is a technicised variant of the ancestral *buhai*, which could no longer be built in its initial form. Barrels and horsehair were difficult to obtain after the exodus of the rural population to urban areas and were consequently replaced with tin and string.

[1] La elaborarea acestui studiu au fost folosite datele oferite (în anul 2004) de **Nicolescu Adrian Valentin,** 27 ani, originar din Oneşti, practicant al colindatului cu „plugușorul". De asemenea, după indicaţiile sale a fost construit un **buhai din tablă (cu manivelă)**, la care au fost respectate toate detaliile constructive.

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru Voevidca
Folclor muzical din Bucovina

Vasile Vasile

Pentru a asigura uniformitatea materialului și a evita bănuiala că ar fi vorba despre două personalități diferite (Voevidca și Voievidca), am optat în acest studiu pentru prima variantă a numelui, generalizată și prin lucrările tipărite, la care se fac referiri în text, chiar dacă folcloristul se semna cu cea de-a doua variantă (cum se va vedea dintr-o filă manuscris).

Se conturează în ultima vreme cu tot mai multă pregnanță, **câteva direcții de abordare a muzicii românești, în funcție de specificul și de evoluția ei istorică**: etnomuzicologie, muzicologie propriu – zisă, bizantinologie muzicală (muzica făcând parte din trunchiul mare al bizantinologiei, alături de alte discipline surori: istorie, liturgică, arhitectură, pictură, literatură ș. a. m. d.), muzică de divertisment etc. muzicologia, la rândul ei, diversificându-se: istoriografie, lexicografie, stilistică. estetică, monografii ș.a.m.d.

Dacă până în prezent **beneficiem de o tratare globală a evoluției acestora** în cele nouă volume ale academicianului Octavian Lazăr Cosma[1] și dacă muzicologia generală poate apela la acest indispensabil instrument de specialitate, la care se pot adăuga și alte sinteze, printre ele numărându-se și forma sintetică, privită din perspectiva reflectării europene a muzicii românești, realizată printr-un proiect inițiat recent și susținut de Uniunea Compozitorilor și care-și așteaptă ieșirea la public[2] dar și unele lucrări cuprinzând date esențiale despre evoluția muzicii românești, sau cu caracter monografic, chiar și evoluția muzicii bizantine dispunând de o lucrare sintetică[3] ce se cere dezvoltată și adusă la zi cu convertirea unor date din cărțile dedicate unor figuri (Filothei sin Agăi Jipei, Ghelasie

https://biblioteca-digitala.ro

Basarabeanu, Petre Efesiu, Dionisie Fotino etc.), nu dispunem până în prezent de o sinteză similară pentru domeniul etnomuzicologic, în pofida faptului că de la Dimitrie Cantemir până în zilele noastre au fost publicate numeroase aprecieri, generatoare ale unor încercări de tipul celor semnate de Gheorghe Ciobanu[4], Iordan Datcu[5] etc.

Unele lucrări ale filologilor care au tratat folcloristica în mod global, incluzând și problematica muzicală a creației populare au avut de întâmpinat clarificările de care dispuneau doar etnomuzicologii.

Pentru o mare autoritate a istoriei cercetării folclorului – Ovidiu Bîrlea - și pentru o lucrare de prestigiu consacrată istoriei folcloristicii românești, Voevidca intră doar în categoria unor „învățători dotați muzical”[6] și noroc de prezentarea amplă în aceeași carte, a lui Matthias Friedwagner, pentru că așa dă din nou Ovidiu Bîrlea peste Voevidca, a cărui activitate o minimalizează prin raportarea la pretențiile timpului său (pe care evident el le cunoștea doar teoretic și superficial, nefiind un practician, un etnomuzicolog, ci chiar lăsând a se înțelege că disprețuia, sau minimaliza latura muzicală a creației populare): „melodiile (este vorba despre cele 380 de melodii publicate în cartea lui Friedwagner - *Rumänische Volkslieder aud der Bukovina* I Band – *Liebeslieder* în care se face explicita mențiune: „mit 380 von Alex. Voevidca Aufgezeichneten Melodien”), sunt reprezentate de obicei prin câte o strofă muzicală (!???), fără referiri la eventualele variații ale celorlalte strofe, dat fiind faptul că Voevidca le-a notat după auz” (istoricul folcloristicii românești uită că în 1907 nu era magnetofon iar Brediceanu și –a notat și el, tot după auz melodiile prestigioasei sale culegeri ulterioare – *170 de Melodii populare românești din Maramureș,* publicate abia în 1957 – nota îmi aparține)[7].

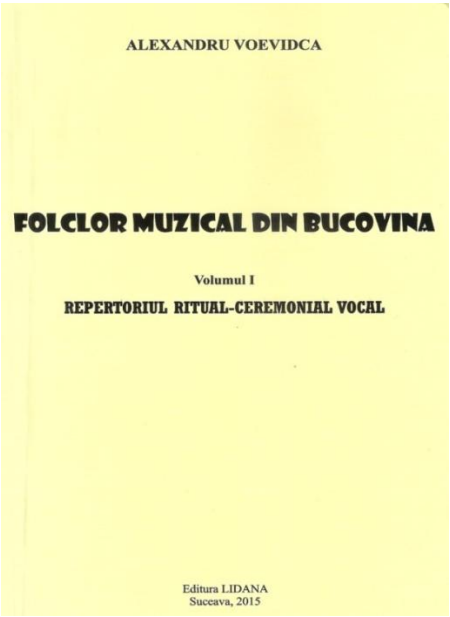
În ceea ce privește reprosul că „acompaniamentul instrumental al lăutarului” (…) „se vede (…) la prea puține” mă, trimite cu gândul la epoca lui Dimitrie Vulpian, când Academia i-a cerut și i-a impus folcloristului însoțirea melodiilor culese de un acompaniament instrumental rudimentar. Exemple în care „vioara urmează cu fidelitate vocea cântărețului” sau „cântă la octava superioară însoțind vocea neașteptat de exact” sunt într-

https://biblioteca-digitala.ro

o proporție neglijabilă și cred că autorul istoriei folcloristicii menționate nu disociază melodiile vocale de cele instrumentale.

După datele lui Iordan Datcu, în 1907 Friedwagner nu putea „să-l capteze pe învățătorul din Boian, Alexandru Voevidca" – cum susține același istoric[8], pentru simplul motiv că abia în 1910 este menționată prezența acestuia în Boianul de pomină[9], iar „suma impresionantă de 2.250 melodii" culese de Voevidca – menționată de Ovidiu Bîrlea este mult mai mare, cum vom vedea, apropiindu-se de 4.000 de piese.

Este principalul motiv ce **sporește din start meritul lucrării etnomuzicologului Constanța Cristescu**, cea care s-a retras în ținuturile natale și s-a pus în slujba culturii bucovinene, o cultură cu un pronunțat specific, ilustrat în primul rând de două personalități marcante ale muzicii românești: **Ciprian Porumbescu** și – mai nou – **Alexandru Voevidca.**



Supracoperta antologiei Voevidca, Alexandru – *Folclor muzical din Bucovina,* vol. I, Ediție critică și catalog tipologic muzical de Constanța Cristescu, Suceava, Editura Lidana, 2015

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru cel dintâi dintre muzicienii menționați a inaugurat împreună cu forurile locale un festival internațional purtând numele lui Ciprian Porumbescu, al cărui prestigiu sporește cu fiecare ediție și a asigurat tipărirea monumentalei monografii închinată simbolului muzicii românești al secolului al XIX – lea, la care a trudit o viață întreagă Leca Morariu, prezentat anterior, alături de tatăl său – Constantin Morariu – printre muzicologii necunoscuți[10], monografia *Iraclie și Ciprian Porumbescu* văzând lumina tiparului, la Suceava, în patru volume[11], fapt ce înscrie instituțiile sucevene susținătoare ale unui veritabil act cultural la loc de cinste în harta spirituală a României.

Prin larga anvergură culturală, prin acrivia și scrupulozitatea autorului – Leca Morariu – se oferă cititorilor, de la cei specializați până la cei dornici să afle nu numai date din viața și activitatea unui eminent preot cărturar bucovinean - Iraclie Golembiovschi – Porumbescu și a unui eminent precursor al muzicii noastre de factură cultă – Ciprian Porumbescu, dar mai ales din viața culturală a unei provincii care, deși târguită și asuprită de marile imperii ale vremii: otoman, austriac și rusesc, a nutrit și a generat puternice demonstrații de autentic patriotism, mai ales cultural. Cartea va demonta multe mistificări și improvizații ale unor lucrări anterioare.

În același timp, cercetătoarea s-a pus în slujba restituirii unei părți din valorosul tezaur cules de un ilustru învățător, foarte bun muzician, **apreciat de autoritarul folclorist austriac Mathias Friedwagner**, cel care l-a luat în echipa specialiștilor pentru investigarea tezaurului folcloric bucovinean. În felul acesta se prelungește prezentarea unui rar și necunoscut muzician, implicat în activitatea educației muzicale, autor al unei dintre primele încercări de metodică a disciplinei, cum l-am prezentat într-o lucrare de sinteză din urmă cu două decenii[12], dar mai ales a importantelor sale culegeri, doar o mică parte dintre cele aproximativ 4.000 de melodii culese de Voevidca fiind publicate în volumul lui Mathias Friedwagner, în Germania – în 1940, o altă parte - în volumul realizat de Cristina Rădulescu – Pașcu – în 1990.

https://biblioteca-digitala.ro

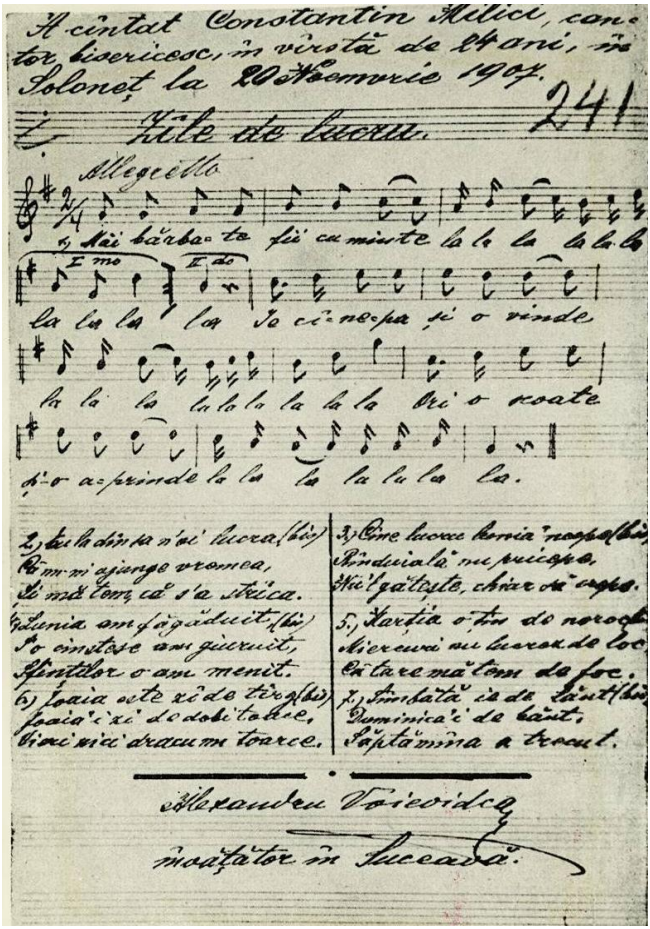
În fond, numele lui Alexandru Voevidca se adaugă unei lungi liste de **muzicieni nedreptățiți de istoria muzicii românești,** din motive diferite, dar nedreptățiți și meritând „reabilitarea". Rămânând în zona etnomuzicologiei trebuie să amintesc numele unor reprezentanți a căror activitate specifică am urmărit-o în alte lucrări publicate: Alexandru Zirra[13], Gavriil Galinescu[14], sau care-și așteaptă ieșirea la public: Dimitrie Vulpian[15], nemaivorbind despre Anton Pann, căruia etnomuzicologii secolului al XX – lea îi reproșează – ca și lui Voevidca – faptul că n-a trăit în acest secol, pentru a-și face culegerile cu fonograful sau cu magnetofonul, n-a făcut transcrieri sinoptice, uitând că la vremea psaltului se înregistrau doar activități de luare în seamă și de semnalare a valorii creației populare, așa cum voi arăta în monografia ce i-am consacrat[16].

În cazul lui Voevidca, **motivul ignorării** ar trebui căutat mai întâi în faptul că **patrimoniul cules de el era din comunele subjugate prin iscălitura lui Stalin să nu mai facă parte din România** – cum aparținuseră de-a lungul istoriei și în vremea culegerilor – ci din Republica Federativă Ucraina, parte componentă a marii Uniuni a Republicilor Sovietice Socialiste, care astăzi jignește cultura română, „dăruind un cent de la fiecare rus" pentru recuperarea *Cumințeniei pământului*, capodopera lui Constantin Brâncuși.

La 3 februarie **1928 Voevidca propusese *Arhivei Fonogramice,* condusă de Breazul, achiziţionarea colecţiei de *3.000 de Cântece populare***[17].

Spre avantajul lui și mai ales al tezaurului salvat de la pierire – mai ales după ce ciuma roșie a invadat localitățile investigate – manuscrisele s-au întors , după un refugiu în Germania, acasă, **în 1968, intrând în fondul Bibliotecii Centrale de Stat,** în urmă strădaniilor și tratativelor purtate cu savantul german inițiator al culegerii, de către **George Onciul**, tratative creionate de Viorel Cosma, în 1974[18]. Manuscrisele cuprind: balade, colinde, cântece de stea, bocete, cântece licențioase, melodii instrumentale de joc, cântece propriu-zise, acoperind astfel întreaga paletă genuistică a folclorului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro


Allegretto
Hăi bărbate fii cu minte la la la la la la
la la la la Și cu noapte și o vinde
la la la la la la la la Brio roate
și o aprinde la la la la la la la.
Alexandru Voievidca
mănăstător în Sucevița.

Pagină din manuscrisul lui Alexandru Voevidca, preluată de George Breazul - *Patrium Carmen*…, 1941, p. 415

Toate piesele sunt scrise cu o caligrafie impecabilă, ce privește atât notația muzicală cât și textul, cu precizarea informatorului, a vârstei sale, a localității și datei culegerii, la care se adaugă un număr de ordine. Urmează titlul piesei, notarea sintetică a melodiei (de obicei cu armură tonală) și în măsură corespondentă sistemului muzicii occidentale,

https://biblioteca-digitala.ro

precedată de termeni de mișcare combinați cu cei de expresie, cu prima strofă, celelalte fiind scrise sub notele muzicale.

Ce scriu muzicologii despre Alexandru Voevidca și despre colecția sa?

Portret al lui Alexandru Voevidca,
realizat de R. Bercea, în anul 2012,
reprodus după *Monitorul de Suceava*

Cei din perioada precomunistă nu-i prezintă activitatea decât în mod fragmentar. Numele îi este amintit de **Mihail Poslușnicu,** doar atunci când vorbește despre Eusebie Mandicevschi, ca autor al celor „două mari colecții de cântece populare bucovinene, una de 80 și alta de 32 melodii armonizate cu o bogăție de inspirații compoziționale, în colaborare cu vrednicul muzician autodidact Alexandru Voevidca, inspector al învățământului muzical în Bucovina”[19].

Sunt culegerile citate și de muzicologul Octavian Lazăr Cosma în paginile rezervate lui Eusebie Mandicevschi și

https://biblioteca-digitala.ro

legăturilor sale cu muzica populară românească, deoarece „tezaurul de melodii culese de A. Voevidca vor întruni cele mai exigente norme ale specificității”[20].

Tratarea superficială a coordonatorului revistei *Armonia* din Botoșani este mai greu de înțeles dacă ținem seama de faptul că el îi prezintă în paginile revistei sale, *Manualul metodei pentru predare muzicii în școlile primare*[21] iar la moartea muzicianului îi va publica un necrolog memorabil, în care subliniază că a rămas până la sfârșitul vieții „același sprinten și însuflețit folclorist muzical”[22].

Singurele excepții de muzicieni ai perioadei interbelice interesați de figura și de activitatea folcloristului bucovinean rămân **Leca Morariu, Liviu Rusu** și **George Breazul**. Acesta din urmă precizează că eminentul învățător, care a funcționat în această calitate inclusiv în Boianul lui Porumbescu și Eminescu, este atras în acțiunea ce-și propunea „culegerea și publicarea cântecului popular românesc din Bucovina”, acțiune amplă încadrată în *Das Volsklied in Osterreich*, acțiune despre care, citând pe I. E. Torouțiu[23], aflăm că se va finaliza, în curând urmând a vedea „lumina zilei cel dintâi volum de cântece și melodii populare românești din Bucovina”[24].

Pentru colegul său de preocupări – Alexandru Voevidca - a cărui muncă o elogiază – **Leca Morariu** va scrie rânduri mişcătoare la mutarea lui la cele veşnice: „Biet dascăl mâncat de măruntele necazuri ale vieții (…) zbuciumându-se între atâtea griji familiare (a crescut nu numai proprii patru copii dar și pe cei patru nepoți rămași orfani, după decesul fiicei) , talentul lui ajunsese să fie foarte bine «utilizat» de o anumită asociație pe acțiuni academice austriecești pentru…culegerea cântecului popular românesc. Dar din voința unei superioare dreptăți (…) colecția n-a ajuns să fie publicată”[25].

Asemenea indirecte reproșuri vor trezi suspiciunea profesorului austriac, care îi scrie lui Leca Morariu, încercând să minimalizeze rolul lui Voevidca, ceea ce determină un răspuns tranșant al cărturarului bucovinean, care susține importanța reală a muzicianului și a culegerii sale, ce trebuie să fie tipărită, corespondență publicată în revista sa, *Făt Frumos*[26].

https://biblioteca-digitala.ro

Reacția corectă a lui Friedwagner, care va recunoaște în final meritele lui Voevidca, în lucrarea tipărită, poate fi determinată și de această apărare demnă a mai tânărului său confrate întru ale culturii, Leca Morariu.

Printre **cronicile de la concerte** atrage atenţia cea în care au fost analizate prezentările mai multor cântece populare din colecţia Voevidca, armonizate de Mandicevschi, contrazicând însă unele păreri chiar ale lui Alexandru Voevidca, ce conferenţiase despre geneza şi clasificarea cântecelor populare, susţinând că, în realitate, „cântecul popular e cu mult mai bătrân" decât cel bisericesc"[27].

Leca Morariu constată că muzica noastră populară este ignorată, în ciuda unor culegeri prestigioase realizate de Béla Bartòk şi Al. Voevidca, ce are „câteva mii de melodii populare culese (şi nefalsificate). Muzica noastră populară redă cu toată sinceritatea emoţiunile unui suflet natural". Este citat argumentul lui Carl Stumpf, care susţine „originalitatea absolută a muzicii noastre populare" şi protestează din nou împotriva despărţirii versurilor de melodie, deoarece „versurile despărţite de melodia cântecului popular" nu reprezintă folclorul"[28]. Este una dintre cele mai avizate pledoarii pentru alcătuirea unei **bibliografii a folclorului nostru**, asemănătoare cu a celorlalte naţiuni europene şi pentru valorificarea creatoare a muzicii populare cum o realizase Ciprian Porumbescu.

Autorul monografiei lui Leca Morariu, Liviu Papuc, aruncă o privire asupra propensiunii și orientării constante a cărturarului spre folclor, dar limitându-l la aspectul literar, deși - așa cum am arătat – autorul excepționalelor studii *Pentru cântecul popular* și *Folclor aservit filologiei*, își înscrie cu autoritate numele printre precursorii etnomuzicologiei românești, alături de Constantin Brăiloiu, George Breazul, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra și publică o scrisoare adresată lui Sextil Pușcariu, la 16 august 1921, pentru cumpărarea colecției lui Andrei Orosz[29].

Eminentul muzicolog, **George Breazul,** amintea că din acțiunea „condusă de prof. Dr. M. Friedwagner a tras folos Al. Voevidca, a cărui mare colecție, aflată în manuscrisele păstrate în familie, greu s-ar fi putut altfel înfăptui". Explicația continuă cu

https://biblioteca-digitala.ro

elemente importante pentru a urmări geneza culegerii muzicianului bucovinean: „Între anii 1907 și 1924 Alexandru Voevidca realizează colecția sa de **zece volume** (amintite și de Liviu Rusu în 1933 și 1939)**,** cuprinzând „un număr aproximativ de **trei mii de cântece populare"**[30], fiecare volum reunind câte 250 de piese, volumele ordonându-se după anii în care a fost adunat materialul: vol. I – cules în 1907 - cuprinde nr. 1 - 250, vol. II – 1907 – 1908 – nr. 251 – 500; vol. III – 1908 – nr. 501 – 750, vol. IV – 1907 – 1909 – nr. 751 – 1000; vol. V – 1909 – nr. 1001 – 1250; vol. VI – 1909 – nr. 1251 – 1500; vol. VII – 1909 – 1912 – nr. 1501 – 1570; vol. VIII – 1912 – 1751 - 2000; vol. IX – 1913 – 1914, nr. 2001 – 2250 și vol. X – 1916 – 1919 – nr. 2251 – 2400.

Datele citate ne ajută să stabilim că era vorba de o acțiune ce venea în întâmpinarea celei a lingvistului austriac și romanist, Matthias Friedwagner (1861 – 1940), desfășurată înainte de primul război mondial, când Bucovina ținea administrativ de Austro – Ungaria și că piesele culese nu se grupau tematic sau pe specii, ci pe localități și constituiau pachete de câte 250 de numere pentru fiecare din cele zece volume, cu excepția ultimului, redus la 150 de piese.

Autorul serialului precizează că „materialul cules este orânduit cronologic, cum a fost cules", iar scrierea textelor este fonetică", fișele cuprinzând „numărul curent al înregistrării, data și locul înregistrării, vârsta și numele informatorului"[31].

Breazul consideră culegerea „una din cele mai vechi și mai bogate colecții de cântec popular românesc"[32].

Într-o cronică din *Junimea literară* – citată și de George Breazul - **Liviu Rusu** scria că folcloristul „a cules tot ce se cânta românește în Bucovina și nu-i era cunoscut ca provenind de la un autor anonim". La dispariția sa – scria în continuare Liviu Rusu – „n-au țipat ziarele, n-au ținut discursuri (…) Și totuși – se poate spune – în viața aceasta a înfăptuit opera cea mai de seamă pentru muzica românească din Bucovina: colecția de 3.000 de cântece populare"[33].

Apare, astfel, și cea de de-a doua formă de scriere a numelui, ceea ce va face ca **dubletul Voievidca – Voevidca** să se perpetueze, varianta secundă fiind întărită de citarea în

https://biblioteca-digitala.ro

limba germană, prima având suportul învățătorului – muzician, care se iscălește astfel.

După afirmațiile lui Liviu Rusu „între anii 1914 – 1924 Alexandru Voevidca a mai cules alte 300 de piese și „o serie de cântece al căror număr nu a fost stabilit" și – completa peste timp, Cristina Rădulescu – Pașcu – nu se poate preciza „nici anul până în care a cules (… - 1924 - după Iordan Datcu, 1926 - după Viorel Cosma[34]) nici numărul exact al transcrierilor sale"[35].

De la aceeași folcloristă aflăm că investigațiile în Arhiva Academiei Române evidențiază faptul că „Voevidca însuși furnizează date diferite despre colecția sa. În **oferta făcută Academiei Române, la 8 iulie 1919** consemnează: «Colecțiunea cuprinde 2.300 de piese naționale de diferit caracter: doine, hori, dănțuri, colinzi, bocete etc.»[36].

Folcloristul ceruse editorii *Cartea Românească* o sumă care păruse Academiei Române exagerată. Deși neonorată, oferta deschide drumul **punerii sub semnul întrebării a autoratului lucrării**. În calitatea sa de membru corespondent al Academiei Române, Matthias Friedwagner, acum profesor la Universitatea din Frankfurt pe Main se consideră „singurul în drept de a folosi materialul poetic și muzical adunat de diferiți colaboratori inclusiv Alexandru Voevidca a cărui contribuție încearcă să o minimalizeze (…) În răspunsul trimis Academiei Voevidca nu-și recunoaște nici-o obligație față de Friedwagner: «Alte convențiuni n-am avut cu D-lui nici oral, nici în scris. Pe motivul că m-a ajutat cu câteva sute de coroane D-lui spune acum că e proprietarul colecției în chestiune. Aceasta însă nu-i adevărat, căci nici eu n-am vândut dreptul meu de autor, dară nici D-lui n-a umblat pe vreme bună sau rea, prin munți și văi, hârtopi și prăpăstii să adune acele cântece»[37].

Îngrijitoarea volumului din 1990 citează apoi din arhiva revistei *Izvorașul* **scrisoarea trimisă lui Gh. Dumitrescu – Bistrița la 12 ianuarie 1927**: „Colecția de cântece populare adunate de prin Bucovina nu e nici tipărită, nici vândută (…) Sunt dispus să vând lucrarea așa cum se află sau să predau totul scris în curat, în schimbul sumei de 250 mii lei"[38].

https://biblioteca-digitala.ro

În pofida acestei vaste activități folcloristice, **cunoscute și apreciate de Constantin Brăiloiu**, care include unele dintre **piesele colecției trimise la concursul organizat de Societatea Compozitorilor Români,** în cele două culegeri alcătuite de eminentul etnomuzicolog, în 1927[39] și în 1932[40], Voievidca nu se va număra printre membrii Societății Compozitorilor Români deși merita cu prisosință această calitate, de care se bucurau persoane mult sub valoarea sa, situație împărtășită și de George Breazul – cum am arătat în recenta monografie ce-și așteaptă publicarea[41].

În cea din urmă dintre culegerile amintite, alcătuite de Brăiloiu găsim balada: *Ciuma*, în două variante, culese din Stroiești și din Litenii Sucevei.

Culegerea trimisă la concurs în anul 1925, cuprinzând 147 de melodii, se păstrează în mapa de manuscrise nr. 6, alături de alte șapte caiete numerotate: XXXVI, XXXVII, XLI - XLV, fiecare cu câte 50 de file, respectiv 50 de melodii, în fondul Institutului de Folclor *Constantin Brăiloiu*, în studiul introductiv al Cristinei Rădulescu – Pașcu fiind preluate fotocopii după mai multe coperte ale acestor caiete.

Într-un studiu mai amplu, publicat în 1939 în masiva carte a lui George Breazul, Liviu Rusu, reiterează unele dintre datele amintite despre geneza lucrării, dar aduce și un detaliu important pentru stabilirea **debutului folcloristic al lui Voevidca**: „se întemeiază la Cernăuți un comitet pentru culegerea cântecului popular – *Arbeitsausschuss für die Sammlung und Herausgabe des romänischen Volskliedes der Bukovina* - care editează la 6 iunie 1906, o broșura cu îndrumări practice - *Anleitung zur Sammlung and Aufzeichnung Fragebogen",* inițiatorul fiind filologul austriac de mare reputație Matthias Friedwagner, profesor la Universitatea din Cernăuți[42].

Friedwagner face apel pentru rezolvarea laturii muzicale a culegerilor la studenții societății *Junimea*, considerând că problema este mult mai simplă decât s-a dovedit în realitate, alcătuindu-se un comitet de culegere cu personalități de marcă ale culturii bucovinene, dar având ca muzician doar pe Gheorghe Mandicevschi, discipol al lui Isidor Vorobchievici (la Cernăuți) și al lui Eusebie Mandicevschi (la Viena), proaspăt

https://biblioteca-digitala.ro

dirijor al corului societăți *Armonia* din Cernăuți. Neajungându-se la rezultatele scontate, Friedwagner „este în căutarea unui singur om capabil să culeagă muzica", astfel intrând „în istoria culturii folclorice din Bucovina Alexandru Voevidca (1862 – 1931)", la 2 iulie 1907 „profesorul Friedwagner cerându-i colaborarea. O parte a corespondenței dintre cei doi folcloriști a fost publicată de Leca Morariu în revista lui, *Făt Frumos*.

Masiva colecție a rămas nepublicată, manuscrisul fiind păstrat de fiul folcloristului, preotul Dimitrie Voevidca.

Bazată pe o documentare inițiată de Vasile D. Nicolescu, Cristina Rădulescu – Pașcu afirmă că **lucrarea folcloristului a dispărut în timpul refugiului**, „din podul casei unde fusese adăpostită" și în 1956 fiul muzicianului oferă Institutului de Folclor caietele nr. XXXVI – XXXVII și XLI – XLV, restul fiind aduse din străinătate, în țară, abia în 1968[43].

De la Liviu Rusu aflăm că ampla colecție a fost realizată de Voevidca în dublu exemplar și „trimisă lui Matthias Friedwagner, care mânuia fondurile subvenției austriece", după război discutându-se asupra „dreptului de proprietate a colecției"[44].

În prefața cărții lui Emil Satco, același Liviu Rusu precizează că lucrarea lui Voevidca a fost „salvată ca prin minune din focul celui de-al doilea război mondial", ajungând în final în **fondul Bibliotecii Centrale de Stat din București**" adăugând un element prețios pentru reconstituirea întregului material cules de muzicianul bucovinean: „Biblioteca Academiei Române deține cele 200 de cântece populare din aceeași colecția în armonizarea lui Eusebie Mandicevschi"[45].

Emil Satco prezintă separat trei caiete de *52 Cântece populare românești, culese de Alexandru Voevidca, armonizate pentru voce și pian* – 1922; *80 Cântece populare românești, culese de Alexandru Voevidca, armonizate pentru voce și pian* – 1924; *68 Cântece populare românești, culese de Alexandru Voevidca, armonizate pentru voce și pian* – 1924[46].

Leca Morariu va saluta cu mult entuziasm anunţul **tipăririi *Cântecelor bucovinene culese de Alexandru Voevidca şi armonizate pentru voce şi pian* de Eusebie Mandicevschi**[47], dar visul va deveni realitate peste alte trei

https://biblioteca-digitala.ro

decenii, când apar sub îngrijirea lui Liviu Rusu, ca suplimente ale revistei *Muzica,* în nr. 8 din 1957. Se entuziasmează atunci când află că bogata colecţie a lui Voevidca - *Cântece armonizate* de Mandicevschi e - la adăpostul Ministerului Artelor şi este de-a dreptul încântat de iniţiativa lui Calistrat Şotropa de a publica unele piese din cele prelucrate de Eusebie Mandicevschi după culegerile lui Alexandru Voevidca[48].

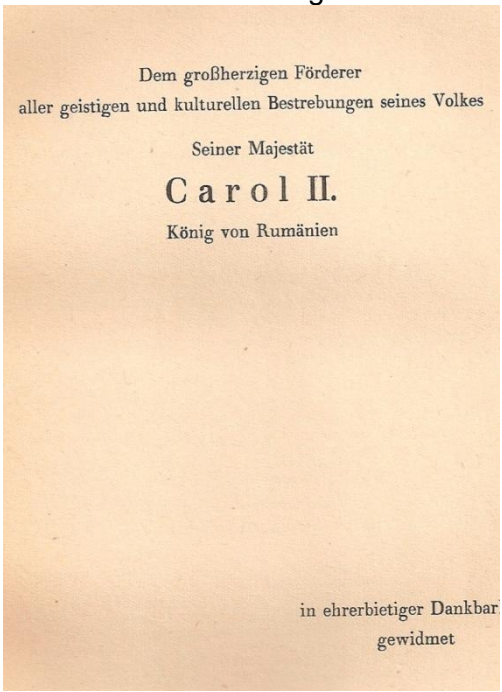
Apariția masivei și prestigioasei culegeri în anul 1940, 581 pagini +43 – prefața,

Supracoperta antologiei
Românische Volkslieder aus der Bukowina
a lui Matthias Friedwagner, 1940

cuprinsul, introducerea și prezentarea câtorva caracteristici ale cântecelor – pagini semnate de Reinhold Hartprecht[49] îl pune pe George Breazul în situația de a se întreba dacă „melodiile, a căror apariție o vestea Torouțiu, sunt aceleași care se cuprind în colecția lui Voevidca (apărute în volumul citat). Deruta era sporită și de faptul că în prefață Friedwagner susține că „i-a parvenit un număr de 2250 de piese”, punându-se problema restului nepublicat al prețioasei culegeri[50].

https://biblioteca-digitala.ro

O suplimentare de tiraj a masivei cărți a fost susținută de regele Carol al II – lea al României, căruia îi este dedicată, el fiind și patronul universității din Cernăuți, al cărei rector fusese Matthias Friedwagner.


Dem großherzigen Förderer
aller geistigen und kulturellen Bestrebungen seines Volkes
Seiner Majestät
Carol II.
König von Rumänien
in ehrerbietiger Dankbar
gewidmet

Coperta interioară a antologiei
Românische Volkslieder aus der Bukowina
a lui Matthias Friedwagner, 1940,
dedicată regelui Carol al II – lea al României

George Breazul salută cu entuziasm culegerea *Românische Volkslieder aus der Bukowina* a lui Matthias Friedwagner – profesor la Universitatea din Viena – apărută în anul 1940 şi cuprinzând şi 380 de melodii ale zonei, culese de Alexandru Voevidca, a cărei publicare o consideră „un mare eveniment cultural”[51].

El detaliază conţinutul antologiei publicate în anul 1940, cu cele 23 de capitole în care încadrează textele lirice şi unele melodii, subliniind insistenţa autorului asupra doinei „care într-

https://biblioteca-digitala.ro

un neîntrecut chip exprimă tocmai dorul şi jalea, suferinţa provocată de iubire şi toate sentimentele violente”[52].

Urmează un **adevărat serial consacrat de Breazul culegerii lui Matthias Friedwagner**, în numerele următoare ale aceluiaşi ziar, găsind confirmări ale ideilor autorului culegerii în relatările călătorilor străini şi accentuează „cu toată cuvenita tărie rolul nefast al ţiganilor în muzica ţărănească”, deoarece „duc cu ei prin sate influenţe străine” şi „amestecă melodiile”[53].

Trecând la analiza melodiilor, cronicarul evidențiază prezența în culegerile de melodii bucovinene „reminiscenţe ale vechii culturi tracice”, care „se păstrează până azi la popoarele care locuiesc pământul vechilor aşezări ale tracilor, ceea ce s-ar învedera din studiul folclorului sud – est european”, citând pe E. Fischer care „caută să dovedească” faptul că „actualele popoare balcanice, de la Capul Matapan şi până la Carpaţii de Nord, păstrează o concordanţă în credinţe, moravuri şi obiceiuri, în poezie şi muzică (horele), care nu poate fi explicată decât prin faptul că baza populară a Balcanilor a rămas aceeaşi din vremea vechilor traci”[54].

Referindu-se la cele 380 de melodii culese de Alexandru Voevidca şi publicate în culegerea lui Friedwagner, George Breazul precizează că studiul introductiv despre muzica antologiei aparţine lui Reinhold Harprecht – profesor la Frankfurt[55]- care semnalează exagerările privind rolul influenţelor maghiare şi slave, prea puţin cunoscute vest-europenilor.

Deși suspectat de superficialitate, studiul lui Reinhold Harprecht îi dă prilejul lui Breazul, în pofida aprecierii activităţii lui Béla Bartók, să contrazică teoria influenţei muzicii maghiare asupra celei româneşti, susținută de muzicianul ungur, citând studiul în care găsise note de originalitate în cântecele culese de Voevidca şi publicate de Friedwagner[56].

După ce prezintă într-un alt număr al aceluiaşi ziar, melodica celor 380 de melodii, urmează analiza ritmului şi criticul îngroaşă observaţia autorului studiului: „sunt în melodiile bucovinene mai adesea ritmuri care, pentru simţul ritmic european, sunt foarte greu de înţeles”[57].

https://biblioteca-digitala.ro

Muzicologul reliefa superficialitatea studiului lui *Reinhold Harprecht referitor la* „natura muzicală a cântecelor”, denotând o prea puțină cunoaștere a caracteristicilor muzicii populare românești, caracteristici limitate la construcția, ritmul și succesiunea sunetelor fiecărei melodii.

Breazul obiecta la timpul apariției culegerii circumscrierea melodiilor „la aceste trei fundamentale grupe de fenomene”, determinând identificarea lor „oricărei forme de artă cultă”, fapt reflectat și în ignorarea modalului și limitarea la tonalul major și minor și în suspiciunea autorului studiului privind treptele mobile, numite de el „sunete străine de tonalitate”[58].

Cuprinsul şi problematica antologiei din acest serial critic, furnizează elemente pentru studii mai ample, unele fiind necesare și în acest material pentru lămurirea valorii ei și a drumului spre public, deschis prin recenta apariție suceveană.

Introducerea masivei culegeri amintește culegeri anterioare din Bucovina, datorate lui Simion Florea Marian şi așează la loc de cinste pe cele realizate de Carol Miculi şi studiul lui Isidor Vorobchievici consacrat muzicii bucovinene precum şi lucrarea lui Gustav Weigand – *Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens* din 1904, declarându-se în total dezacord cu afirmația că acesta ar fi spus ultimul cuvânt în privința versificației populare

Ulterior criticul îşi va nuanţa entuziasmul, reproşându-i autorului exclusivitatea criteriului estetic în alegerea textelor şi invocarea dificultăţilor de notare a melodiilor, pentru care a apelat la învăţătorul Alexandru Voievidca, realizatorul a zece volume cu aproximativ 3000 de melodii[59].

Materialul publicat de Friedwagner este grupat genuistic, dominant fiind cântecul propriu-zis, piesele fiind ordonate pe un criteriu arbitrar al unei tematici artificiale ce urmărește o posibilă evoluție a sentimentelor de dragoste, conturând un adevărat „roman” erotic, un inventar al trăirilor erotice, ceva similar cu ceea ce făcuse Alecsandri cu *Miorița,* punând cap la cap mai multe versiuni, rezultând în final scenariul integral cunoscut:

https://biblioteca-digitala.ro

I – Preludiu
II – Dragostea din cei făcută?
III – Dragoste tainică
IV – Dor și jale
V – Speranțe
VI – Dragoste fericită
VII – Stăruință în dragoste
VIII - Visuri
IX – Vești și semne
X – Bucurie
XI – Mândrie
XII – Întâlniri de dragoste
XIII – La fântână
XIV – În zori de zi
XV – De ce nu-mi vii?
XVI – Înstrăinare
XVII – Vorbe rele
XVIII – Vrăji și descântece
XIX – Fugă sau măritiș
XX – Despărțire și nădejde
XXI – Dragoste trecătoare
XXII – Ispită
XXIII – Dragoste cu păcat
XXIV – Părăsire
XXV – Dragoste nefericită
XVI – Dragoste stricată
XVII – Despărțire și blăstămuri
XVIII – Refuz
XIX – Împliniri
XX – Căință și împăcare
XXI – Mănăstire, boală sau moarte
XXII – Mai bine o stâncă de piatră decât fată
XXIII – Sfârșit amar

În felul acesta colecția tipărită reușește să devină un îndreptar pentru ceea ce George Breazul numea „deslușirea și clarificarea fondului psihologic al liricii de iubire bucovinene, dându-ne cele mai caracteristice trăsături ale sufletului popular, ferindu-se necontenit de a cădea în exagerările elogiilor

https://biblioteca-digitala.ro

romantice”[60], dar își exprimă rezervele față de unitatea „culturii în sud – est” formulată de Friedwagner, apreciind că „această unitate este mult mai îndoielnică decât s-a crezut și s-a scris până azi, deși aparențele se opresc la unele analogii care nu sunt de explicat prin fundamentul tracic, nici prin identitatea condițiilor de viață ale popoarelor, ci pe temeiul unor legi de dezvoltare proprii muzicii”. În prefața sa Friedwagner afirma: „Cântecele populare românești sunt veridice, naturale, fără sentimentalism, pasionate și adeseori tari, aspre”.

Meritoriu pentru Friedwagner rămâne faptul că **citează la fiecare melodie datele de identificare notate de Voevidca** la sfârșitul lor și precizează numele culegătorului și numărul din colecția sa (de altfel sunt menționați toți culegătorii bucovineni de texte incluse în culegere). El însuși recunoaște în prefața culegerii tipărite că Voevidca era „un foarte capabil muzician practic, cu ureche fină și cu mare iscusință pentru asemenea misiune”. Aprecierea e cu atât mai prețioasă cu cât el sublinia faptul că „melodia este coloana vertebrală a unui cântec popular”.

În prefață, Friedwagner face referiri la dificultățile genezei și gestației colecției, motivând că el nu a participat la culegerea materialului și la transcrierea lui deoarece „în secretele sufletului poporului nu pătrunde un străin chiar dacă vorbește aceeași limbă”, colecția lui Voevidca crescând în timp „până la dimensiunile unei comori e muzică populară frumoasă și necunoscută”.

Din păcate, din masivul volum de melodii populare româneşti culese de Alexandru Voevidca nu au văzut lumina tiparului decât cele 380 de melodii publicate de Friedwagner, urmate de altele 275 (dominante fiind cântecele propriu-zise - 262 melodii și câteva doine - 13 piese) publicate în 1990[61]. moartea primului îngrijitor şi apoi şi a celei ce a dus mai departe îngrijirea ediţiei întrerupând iniţiativa de restituire a unui preţios patrimoniu de spiritualitate românească din Bucovina.

Sintezele de istoria muzicii românești apărute în perioada comunistă ignoră activitatea muzicianului bucovinean, din motive lesne de înțeles, unele amintite anterior, la care se adaugă faptul că și-a desfășurat activitatea

https://biblioteca-digitala.ro

de folclorist, dirijor, pedagog și compozitor în Bucovina cotropită de „marea" Uniune a Republicilor Socialiste Sovietice și – la fel ca toți oamenii de cultură ai epocii – muzicologii considerau un tabu cultura din Bucovina perioadei în care revenise la patria mamă.

Autorii unor istorii ale muzicii românești, dintre care citățm doar pe Petre Brâncuși, și Doru Popovici nu amintesc numele lui Alexandru Voevidca, în pofida faptului că ilustrul învățător bucovinean a fost un inspirat creator de cântece pentru copii, al unor coruri bazate pe texte și melodii populare și al unui *Manual metodei pentru predarea cântului în școalele primare,* alcătuit după principiile cele mai no(u)i ale pedagogiei muzicale, partea I – Predarea cântului după auz, tipărit la București de editura Cartea Românească, în anul 1927.

Zeno Vancea îl amintește doar ca sursă pentru creația lui Eusebie Mandicevschi și anume „cele 200 de prelucrări de cântece populare din colecția lui Voevidca, în cea mai mare parte pentru voce și pian și într-un număr mai mic pentru cor (voci egale, bărbătești și mixte)"[62].

Mai interesați de activitatea folcloristului bucovinean s-au dovedit filologii. Grațian Jucan îi realiza un portret în 1977[63], iar Iordan Datcu va menționa marea colecție bucovineană și istoricul ei, la care am făcut referiri.

Voevidca trebuie încadrat într-o etapă a evoluției folcloristicii românești, chiar dacă culegerile sale sunt zonale, cum sunt, de altfel, toate ale epocii, unele amintite de studiul lui Liviu Rusu: Tiberiu Brediceanu (Banat și Maramureș), Béla Bartók (Bihor și Maramureș), Pompiliu Pârvescu – Constantin Cordoneanu (Dobrogea)[64].

Lista trebuie extinsă, printre cei neglijați numărându-se Sabin Drăgoi (Transilvania) sau Gavriil Galinescu (Moldova Centrală) ș. a.

Încă înainte de primul război mondial, Liviu Rusu preciza faptul că „nu i se poate aduce (lui Voevidca – nota îmi aparține) învinuirea că nu a fost călăuzit în cercetările sale de o metodă științifică", aflată în faza cristalizării ei prin cei doi ctitori ai etnomuzicologiei românești: Constantin Brăiloiu și George Breazul și nici utilizarea fonografului[65].

https://biblioteca-digitala.ro

Lexicografii și cercetătorii preocupați de personalitatea și de activitatea lui Alexandru Voevidca vorbesc despre o solidă pregătire muzicală în cadrul Școlii Normale de Învățători din Cernăuți (1877 – 1881) cu Anton Kuzela (teorie – solfegiu, armonie, dirijat coral - denumirile disciplinelor aparțin muzicologului Viorel Cosma[66], fiind preluate de Emil Satco[67] și de Iordan Datcu, în aceste școli ele purtând doar numele de *Muzica* și *Cor*), dar trebuie adăugată Vioara, muzicianul fiind recunoscut ca bun violonist, cu activitate în Filarmonica din Cernăuți, unde beneficiază de îndrumările lui Adalbert Hrimaly, cu studii la Conservatorul din Praga, fost director al Teatrului German din Praga.

O viață întreagă a fost un destoinic învățător (la școlile din mai multe comune bucovinene: Sinăuții de Jos, Siret, Boian, Coțmani) dar și în Suceava și la Cernăuți, preocupat nu numai de aspectul educațional în domeniul muzical, dar și în domeniul amintit al metodicii disciplinei și în cel creator, **multe coruri pentru voci egale fiind incluse în culegeri de cântece pentru școlari.** Calitatea de inspector școlar, de dirijor și de translator în cadrul Prefecturii din Cernăuți completează cariera muzicianului, devenit colaborator al romanistului Matthias Friedwagner și al lui Gheorghe Dumitrescu – Bistrița, respectiv al publicației sale – *Izvorașul*.

Culegerea lui a fost cunoscută și au făcut referiri la ea Eugenia Cernea, Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu – Pașcu. Prima etnomuzicologă citată a avut în vedere colecția lui Voevidca în studiul ei despre particularitățile doinei bucovinene, făcând trimitere la doina *Nu știu unde-i al meu bine*[68]. Vasile D. Nicolescu a făcut „primii pași în direcția elaborării" a ceea ce va deveni, după moartea sa – interesant rămâne faptul că sfârșitul l-a surprins pe Vasile D Nicolaescu tocmai în timpul în care se înhămase la restituirea masivei cărți a lui Leca Morariu – *Iraclie și Ciprian Porumbescu* - și a la fel de masivei colecții de folclor a lui Alexandru Voievidca – antologia de *Cântece populare din Bucovina* – prima tentativă de a tipări colecția folcloristului bucovinean.

„Încă din 1966 (…) și până în 1983, anul stingerii sale din viață a purtat o intensă corespondență cu persoane care l-

https://biblioteca-digitala.ro

au cunoscut direct sa indirect pe Alexandru Voevidca – prieteni, simple cunoștințe, foști elevi, rude – adunând un material prețios (date, documente, lucrări, fotografii etc.) care a stat la baza redactării primei părți a prezentului studiu (…) Preluând, continuând și finalizând această muncă am dorit să punem în valoare încă o pagină a istoriei folcloristicii autohtone, să readucem în circuitul contemporan muzica și poezia începutului de veac în Bucovina unul dintre cele mai interesante și bogate ținuturi românești”[69].

Dacă piesele muzicale ale antologiei publicate în 1940 erau grupate după tematica literară, iar cea din 1990 a selectat din marea culegere doar două genuri: doine și cântece propriu – zise, volumul fiind considerat „primul dintr-o serie care ar urma să cuprindă întreaga colecție. Din păcate, tipărirea în această editare s-a oprit la primul volum, în care au intrat 275 de piese, 13 considerate doine iar restul fiind cântece propriu – zise, volum publicat la mult timp după moartea lui Vasile D. Nicolescu.

Coperta antologiei lui Alexandru Voevidca –
Cântece populare din Bucovina,
realizată de Vasile D. Nicolescu și
Cristina Rădulescu – Pașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Apariția acestui prim volum a fost salutată de specialiștii timpului: Emilia Comișel[70], Gheorghe Oprea[71], de muzicologii Iosif Sava și Luminița Vartolomei[71], de folcloriști: Mircea Fotea[73] și de alți cercetători.

După apariția antologiei îngrijite de Cristina Rădulescu – Pașcu, Emilia Comișel formula cerința „să se țină mai mult seama de tipurile melodice și forma arhitectonică a pieselor în cadrul aceleeași structuri modale”[74].

După această odisee, **valoroasa colecție de folclor bucovinean iese la public**, adresându-se cercetătorilor etnomuzicologi, muzicologi și istorici ai muzicii românești, interpreților responsabili de rosturile lor în promovarea culturii autentice populare, dar și tuturor celor dornici să cunoască un valoros tezaur de spiritualitate românească, grație unei Penelope nu numai fidelă unui ideal de valorificare a patrimoniului național dar și aprigă luptătoare pentru scoaterea la lumină a unor valori condamnate de istoria noastră dramatică dar și de disprețul unor pretinși oameni de cultură care au văzut în *Miorița* o telenovea banală, în *Cumințenia pământului* o posibilitate de târguire a creativității românești.

Muzicologul Constanța Cristescu – căci despre ea e vorba – reprezintă la Suceava o garanție a responsabilității asumate organic de a respecta și valorifica ceea ce Bucovina a produs de-a lungul timpului pe planul spiritualității.

S-a înarmat cu **argumente „europenizante”,** citate ca atare în deschiderea primului din cele patru volume proiectate pentru publicarea colecției lui Voevidca.

Dacă argumentele de bun simț pentru păstrarea averii spirituale transmisă de secole spre generațiile de azi nu au fost suficiente, inițiatoarea și realizatoarea primului volum de ***Folclor muzical din Bucovina*** din ampla culegere a lui Alexandru Voevidca a făcut recurs la avocații europeni ai cauzei. În primele rânduri ale introducerii cărții sunt citate pledoariile unui specialist al politicilor culturale actuale, Simon Mundy, care afirma recent că „mărturiile trecutului trebuie localizate, catalogate și protejate”[75].

Cercetătoarea suceveană a reușit să convingă autoritățile locale să investească și în cultură, pentru că

https://biblioteca-digitala.ro

antologia lui Voevidca trebuie protejată pentru a deveni parte vie a unei societăți invadată de globalizare, kitsch, subcultural și imitare tembelă a unor false modele, improprii mentalității românești. Ciprian Porumbescu a fost, condamnabil de grabnic, taxat pentru falsa „convertire la ideologia comunistă", deoarece creațiile sale au fost „rebotezate" și puse în slujba aberațiilor ideologiei comuniste de către culturnicii timpului, uitându-se faptul că artistul - care și-a trăit scurta-i viață într-un spațiu geografic ce fusese răpit României - a enunțat în urmă aproape un secol și jumătate, cele mai emblematice idealuri naționale: „Unire în cuget și-n simțiri", „sfânta libertate", „simțul nobil românesc pentru patrie și națiune", valori bagatelizate de ideologia totalitară, care a profitat de ele.

După ce a statornicit la Suceava, **Festivalul european al artelor *Ciprian Porumbescu***, cu manifestări de anvergură, cu lansare de cărți închinate personalității muzicianului dispărut nedrept de prematur, cu publicare de inedite ale muzicianului cercetătoarea a țintit cealaltă mină de aur a vieții artistice și culturale bucovinene – **Alexandru Voevidca** – mai concret prețioasa sa culegere de folclor.

Forurilor culturale sucevene nu le este teamă de derularea unor proiecte în timp, respectiv de publicarea pe parcursul mai multor ani a unor lucrări monumentale, de tipul monografiei lui Leca Morariu – *Iraclie și Ciprian Porumbescu* – 4 volume, în patru ani și *Folclor muzical din Bucovina,* culegere a lui Alexandru Voevidca, proiectat a apărea în cel puțin 4 volume. Astfel, „prima culegere masivă de folclor bucovinean în scop științific", cuprinzând „peste 3.700 de melodii notate cu texte însoțite de grila documentară referitoare la proveniența lor"[76]– cum este apreciată colecția lui Voevidca – iese la îndemâna compozitorilor, etnomuzicologilor, interpreților și a tuturor celor interesați de un bogat și prețios patrimoniu spiritual.

Renunțând la compartimentarea culegătorului, pe caiete cu un anumit număr, fix de piese, ordonate după cronologia descoperii și imortalizării prin scris, Constanța Cristescu apelează la o structurare „pe **baza metodei de tipologie melodică generală elaborată de etnomuzicologa Ilona**

https://biblioteca-digitala.ro

Szenik" – fosta sa mentoră din anii studenției și ai doctoratului - fostă coordonatoare și a doctoratului semnatarului acestui studiu, cu o temă privind tot folclorul din Moldova - metodă care a fost adnotată și dezvoltată fie numai de inițiatoare fie de alți colaboratori.

Prin această nouă formă de prezentare a celor câteva mii de melodii se acopere nu numai „diversitatea genuistică" dar și **criterii etnomuzicologice ajutătoare pentru abordarea sistematică** a unui vast și prețios material muzical. Concret: volumul recenzat are în vedere **repertoriul ritual – ceremonial vocal,** respectiv 43 de colinde și cântece de stea, 55 de **cântece de cătănie** (din păcate absente în multe colecții și specie considerată de unii cercetători ca nereprezentativă), 19 piese din **repertoriul funebru**, 41 de piese din **repertoriul ceremonial de nuntă**, anexa adăugând melodii instrumentale practicate în obiceiurile de Anul Nou (2) și altele 2 făcând parte din repertoriul instrumental funebru.

Și dacă la prezentarea ediției a II - a a lucrării de doctorat – *Chemări de toacă* – invocam ca argument suprem al colecției și studiului blestemul „ucigă-l toaca"[77], aici trebuie să invoc sentința europeană invocată de realizatoarea primului volum al amplei culegeri: „**Patrimoniul trebuie păstrat ca parte vie a societății"**[78].

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 – Cosma Octavian Lazăr - *Hronicul muzicii românești,* București, Editura muzicală, vol. I - 1973, II - 1974, III - 1975, IV - 1976, V -- 1983, VI - 1984, VII - 1986, VIII – 1988, IX – 1991.
2 - Vasile, Vasile - *Evoluția muzicii românești în context european*, lucrare în curs de publicare la Editura muzicală.
3 - Vasile, Vasile - *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească,* Bucureşti, Editura Interprint, vol. I şi II, 1997.

https://biblioteca-digitala.ro

4 - Ciobanu, Gheorghe – *Culegerea şi publicarea folclorului muzical român în diferite perioade (Contribuţii la istoria folcloristicii româneşti);* în: *Revista de Etnografie şi Folclor*, Bucureşti, An X, nr. 6, 1965, pp. 549 – 583; Republicat în: *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. I. Bucureşti, Editura muzicală, 1974, pp. 230 - 264;
5 - Datcu, Iordan – *Dicţionarul etnologilor români*, Ediţia a III – a, revăzută şi mult adăugită, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2006;
6 - Bîrlea, Ovidiu - *Istoria folcloristicii românești,* București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 525.
7 – *Idem, ibidem*.
8 - *Idem, ibidem*.
9 - Datcu, Iordan – *Dicționarul etnologilor români,* Ediția a III – a, revăzută și mult adăugită, București Editura Saeculum, 2006, p. 913.
10 – Vasile, Vasile - *Doi muzicologi necunoscuți: Constantin Morariu și Leca Morariu,* I, și II: în: *Muzica*, Serie nouă, Anul XXVI, nr. 3 – 4, aprilie – mai 2015, pp. 156 – 185 și nr. 6, iunie 2015, pp. 58 – 81;
11 - Leca Morariu – *Iraclie și Ciprian Porumbescu,* vol. I, II și III, Ediție îngrijită, prefațată, glosar și catalog al creației lui Ciprian Porumbescu de Vasile Vasile, Suceava, Editura LIDANA, 2014, 2015, 2016 – în curs de apariție și IV – aflată în prezent într-un avansat proces de finisare.
12 – Vasile, Vasile - *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti*, București, E. D. P., 1995;
13 – Vasile, Vasile - *Alexandru Zirra* – Bucureşti, Editura muzicală, 2005;
14 - Vasile, Vasile - *Gavriil Galinescu*, Piatra Neamţ, Editura Nona, 2008;
15 – Vasile, Vasile - *Profiluri de muzicieni români*, vol. III (*Ioan Bohociu, Dimitrie Vulpian, Athanasie Theodorini*), achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor în 1991 și propus pentru tipar);
16 - Vasile, Vasile - *Anton Pann – personalitate complexă a muzicii și a culturii româneşti,* București, Editura Academiei, 2016.
17 - Fond George Breazul, din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – *Scrisori,* nr. *– 566 a.*
18 - Cosma, Viorel – *Peregrinările unei colecții de folclor românesc;* în: *Calendar,* 1074.
19 - Poslușnicu, Mihail – *Istoria musicei la români* De la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice, cu prefață de Domnul Niculae Iorga, București, Cartea Românească, 1928, p. 486.
20 - Cosma, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, București, Editura muzicală, 1986, p. 351.

https://biblioteca-digitala.ro

21 – Poslușnicu, M. Gr. – *Alex Voevidca – Manualul metodei pentru predare muzicii în școalele primare;* în: *Armonia,* Botoșani, An II, nr. 2 1925, p. 11.
22 - *Idem* - *Alexandru Voevidca*; în: *Armonia,* Botoșani, An VIII, nr. 7, 8 și 9 1931, pp. 37 - 38.
23 – *Convorbiri literare,* A LXXII, nr. 4, aprilie 1939, p. 382.
24 - Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen* – Contribuții la studiul muzicii românești, Craiova, Editura Scrisul Românesc (1941 – data prefeței), p. 414.
25 - Leca Morariu – *Alexandru Voievidca*; în: *Făt Frumos,* Suceava, An VI, nr. 3, mai - iunie 1931, p. 126.
26 - Morariu, Leca – *Pentru Alexandru Voievidca*; în: *Făt Frumos,* Suceava, An X, nr. 5 – 6, septembrie - octombrie 1935, pp. 179 – 182.
27 - Leca Morariu – *Concertele „Tudor Flondor";* în: *Glasul Bucovinei, Cernăuţi,* An VI, nr. 1224, 25 martie 1923, pp. 2–3.
28 - (Leca Morariu ?) – *O bibliografie a folclorului;* în: *Junimea literară,* Cernăuţi, An XIV, nr. 5 – 7, mai - iunie 1925, p. 238.
29 - Liviu Papuc - *Leca Morariu şi un raport inedit adresat lui Sextil Puşcariu;* în: *Memoria ethnologica*, Baia Mare, An. II, nr. 4 - 5, iulie - decembrie 2002, pp. 522 - 524
30 - Breazul, G(eorge) – *Op. cit. loc cit*.
31 - *Idem,* pp. 414 – 415.
32 - *Idem,* p. 415.
33 - Liviu Rusu – *Pentru culegătorul de cântece Alexandru Voevidca;* în: *Junimea literară*, Cernăuți, An XXII, nr. 7 – 9, iulie - septembrie 1933, p. 194.
34 – Într-adevăr, în ediția din 1970 a lexiconului este menționată ultima perioadă de culegere a folcloristului bucovinean: 1919 – 1926: Cosma, Viorel – *Muzicieni români Lexicon,* București, Editura muzicală, 1970, p. 458.
35 - Rădulescu – Pașcu, Cristina – (*Studiu introductiv*); în: Voevidca, Alexandru - *Cântece populare din Bucovina,* volumul I, ediție îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu – Pașcu, studiu introductiv, note, indici și glosar de Cristina Rădulescu – Pașcu, București, Editura muzicală, 1990, p. 18. George Breazul (*Patrium Carmen*…, p. 414) are în vedere perioada culegerilor până în 1924.
36 - *Idem*, p. 20, citând *Dosarul P. IV (1914 – 1919)* din *Arhiva Academiei Române,* f 335^{r}, nr. 1580/ 14 iulie 1919.
37 - *Idem,* p. 20, citând *Dosarul P IV* (1914 – 1919) nr. 1580/ 14 iulie 1919.
38 - *Idem, ibidem*, citând Arhiva revistei *Izvorașul,* Dosar 2015, nr. 28/ 1927.

https://biblioteca-digitala.ro

39 - *Treizeci cântece populare, alese din culegerile premiate sau menționate cu prilejul concursului instituit de Societatea Compozitorilor Români, în anul 1925*, culegere îngrijită de Constantin Brăiloiu; București, Editura Societății Compozitorilor Români, 1927.
40 - *Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina,* culegere îngrijită de Const(antin) Brăiloiu; București, Editura Societății Compozitorilor Români, 1932, p. 86 și 90.
41 - Vasile,Vasile – *George Breazul şi ctitoriile sale culturale,* lucrare în curs de apariţie.
42 - Rusu, Liviu – *Muzica în Bucovina;* în: (Breazul, George) – *Muzica românească de azi,* Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, București, 1939, p. 783.
43 - Rădulescu – Pașcu, Cristina – *St. cit.,*p. 19.
44 - Rusu, Liviu – *St. cit.,* p. 787.
45 - Rusu, Liviu – *Câteva idei despre viața muzicală a Bucovinei;* în: Satco, Emil – *Muzica în Bucovina* Ghid, Suceava, 1981, p. 86.
46 - Satco, Emil – *Muzica în Bucovina* Ghid, Suceava, 1981, p. 31
47 - Leca Morariu – *Compozitorul Eusebie Mandicevschi;* în: *Făt Frumos,* Suceava, An IV, nr. 4, iulie–august 1929, p. 146.
48 - Leca Morariu – *„Muza Română";* în: *Făt Frumos,* Cernăuţi, An XIV, nr. 1, ianuarie–februarie 1940, p. 49–54.
49 - *Rumänische Volkslieder aud der Bukovina* I Band – *Liebeeslieder* mit 380 von Alex. Voevidca Aufgezeichneten Melodien, Herausgegeben von Dr. Matthias Friedwagner, emer ord. professor an der Universität Frankfurt A. M. Korrespond Mutglied der KGL Akademieder Wissenschaften in Bukarest, Würtzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1940.
50 - Breazul, G(eorge) – *Op. cit.,* p. 417.
51 - Breazul, G(eorge) – *Culegerea cântecelor populare bucovinene;* în: *Acţiunea*, Bucureşti, An III, nr. 229, 15 iunie 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V (...), pp. 379 – 384.
52 - Breazul, G(eorge) – *Cântecele populare româneşti din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 241, 29 iunie 1941, pp. 1 - 2, nr. 247, 6 iulie 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti. Cercetări de istorie şi folclor – Pages de l'histoire de la musique roumaine,* vol. V (...) pp. 391 – 395 şi 396 - 400;
53 - Breazul, G(eorge) – *Cântecele populare româneşti din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner* (...); în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 247, 6 iulie 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti. Cercetări de istorie şi folclor – Pages de*

https://biblioteca-digitala.ro

l'histoire de la musique roumaine, vol. V (...), pp. 391 – 395 şi 396 - 400;
54 - Breazul, G(eorge) – *Melodiile cântecelor populare româneşti din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 253, 13 iulie 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V…, pp. 401 - 405; În fondul bibliotecii „George Breazul" am găsit dactilogramele textelor referitoare la antologia lui Friedwagner – XI - nr. 2071 – 2073;
55 - Breazul, G(eorge) – *Studiul melodiilor populare bucovinene publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 265, 20 iulie 1941. pp. 1- 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V…, pp. 406 - 410;
56 - Breazul, G(eorge) – *Concluzii cu privire la simţul muzical al poporului român, I;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 283, 17 august 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V (...), pp. 426 – 430;
57 - Breazul, G(eorge) – *Ritmul melodiilor populare bucovinene publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 277, 10 august 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti…,* vol. V…, p. 425;
58 - Breazul, G(eorge) – *Studiul lui Reinhold Harprecht asupra melodiilor bucovinene publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 271, 27 iulie şi 3 august 1941, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti(…),* vol. V, pp. 411 - 420;
59 - Breazul, G(eorge) – *Matthias Friedwagner - Romänische Volkslieder aus der Bukowina;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An III, nr. 233, 22 iunie 1941, p. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,*vol. V (…), pp. 385 - 390;
60 - Breazul, G(eorge) – *Cântecele populare româneşti din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An II, nr. 241, 29 iunie 1941, p. 2.
61 - Voievidca, Alexandru – *Cântece populare din Bucovina,* Ediţie îngrijită de Vasile Nicolescu şi Cristina Rădulescu – Paşcu, Bucureşti, Editura muzicală, 1990.
62 - Zeno Vancea – *Creația muzicală românească sec. XIX - XX,* vol. I, București, Editura muzicală, 1968, p. 165.
63 - Jucan, Grațian – *Folcloristul Alexandru Voievidca*; în*; Cronica*, Iași, An XII, nr. 35, nr. 35, 2 noiembrie 1977.
64 - Rusu, Liviu – *St. cit.,* p. 786.
65 – *Idem, ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

66 - Cosma, Viorel – *Muzicieni din România* Lexicon, vol. IX (Ș - Z), București, Editura muzicală, 2006, p. 258; Aceste denumiri fuseseră introduse în prima ediție a lexiconului – Cosma, Viorel – *Muzicieni români* Lexicon, București, Editura muzicală, 1970, p. 458.
67 – Satco, Emil – *OP. cit.*, p. 86.
68 - Cernea, Eugenia – *Aspecte ale structurii, particularităților și evoluției doinei bucovinene*; în: *Studii de muzicologie*, vol. XV, București, Editura muzicală, 1980, p. 300.
69 - Rădulescu – Pașcu, Cristina – (Studiu introductiv); în: Voevidca, Alexandru - *Cântece populare din Bucovina,* volumul I, ediție îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu – Pașcu, Studiu introductiv, note, indici și glosar de Cristina Rădulescu – Pașcu, București, Editura muzicală, 1990, p. 46.
70 - Comișel, Emilia - *Cântece populare din Bucovina*; în: Muzica, București, An II, nr. 2, aprilie – mai 1991, pp. 170 - 171.
71 – Oprea, Gheorghe - *Cântece populare din Bucovina*; în: *Revista de Folclor,* București, tom 37, nr. 4, 1992, pp. 411 - 412.
72 - Iosif Sava Iosif Sava și Vartolomei, Luminița – *Mică enciclopedie muzicală,* Craiova, Editura Aius, 1997.
73 - Fotea, Mircea - *Alexandru Voevidca;* în: Popescu – Sireteanu, Ion – *Siretul Vatră de istorie și cultură,* Iași, Editura Omnia, 1994, pp. 297 - 302.
74 - Comișel, Emilia - *Cântece populare din Bucovina*; în: Muzica, București, An II, nr. 2, aprilie – mai 1991, p. 171.
75 - Mundy, Simon – *Politici culturale.* Un scurt ghid, București, Editura Consiliului Europei, Strasbourg, 2000, p. 54.
76 - Cristescu, Constanța – *Introducere;* în: Voevidca, Alexandru – *Folclor muzical din Bucovina,* vol. I, Ediție critică și catalog tipologic muzical de Constanța Cristescu, Suceava, Ed. Lidana, 2015, p. 17.
77 - Vasile, Vasile – *Cuvânt pentru repunerea în circulație a unei prestigioase cărți;* în: Cristescu, Constanța - *Chemări de toacă,* Ediția a II - a. Suceava, Editura Lidana, 2012, p. 11.
78 - Mundy, Simon – *Politici culturale.* Un scurt ghid, București, Editura Consiliului Europei, Strasbourg, 2000, p. 58, citat de Cristescu, Constanța – *Introducere;* în: Voevidca, Alexandru – *Folclor muzical di n Bucovina,* vol. I, Ediție critică și catalog tipologic muzical de Constanța Cristescu, Suceava, Editura Lidana, 2015, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Vasile Vasile
Alexandru Voevidca – Music Folklore in Bukovina
Edited by Constanța Cristescu

Like many other cultural legacies, Alexandru Voevidca's folklore collection was the victim of a real odyssey. Initiated more than one century ago in the Bukovinian villages in which the school master worked, the collection kept growing, reaching a total of almost 4,000 pieces of utmost value. This odyssey was determined by the historical conditions experienced by Bukovina: it was forced to be part of the Austrian Empire and then of the Russian communist empire, the collection escaped destruction, reached Germany, and the identity of its real author was questioned at some point. It was subsequently ignored by Romanian researchers, as it was forbidden to talk about the settlements from which the collected works originated, lest our eastern neighbours should be offended.

In 2015 Constanța Cristescu, a researcher from Suceava supported by the local cultural fora, decided to end this odyssey and return this valuable cultural treasure to researchers, interpreters and the public. Otherwise it would have risked getting lost or being plunged into inescapable anonymity, especially since the places roamed by the folk collector one century ago now belong, by Stalin's decision, to another country, and the jewels Voevidca immortalised "in the pages of history" would have been sentenced to oblivion and extinction.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(XIII)
Fondul Ioan Vlăduță
(II)

Viorel Cosma

(continuare din nr. 7 /2016)

Lct. Col. Ioan Vlăduță, inspectorul general al muzicilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

Ioan Vlăduță, pensionar militar în anii 1957-1958,
în perioada redactării „Memoriilor”

După această vizită regală de la Iași, au urmat manevrele regale ale Corpurilor 3 și 4 Armată.

Inspectorul muzicilor, Mărgăritărescu tocmai făcea un turneu de inspecție pe la muzicile acestor corpuri de armată. După inspecția făcută mie și-a manifestat satisfacția și bucuria de a avea muzica mea pentru a cânta la masa regală în timpul manevrelor. Mi-a ordonat să iau și orchestra. Am executat ordinul, dar lucrurile schimbându-se, nu am mai cântat eu la cartierul regal din Botoșani. Am fost însă trimis cu muzica mea din Divizia a 8-a, în Divizia a 7-a la Dorohoi. În timp ce eu îmi împlineam misiunea de a înlocui cele opt muzici ale Diviziei a 7-a, inspectorul Mărgăritescu, nu știu din ce motive a încercat să diminueze valoarea mea și a muzicii mele, uitând că o muzică slabă ca a mea, după cum o recomandase ofițerilor Regimentului 13 Infanterie, nu putea fi luată din Divizia a 8-a și trimisă să îndeplinească serviciul celor opt muzici ale Diviziei a 7-a. Ofițerii regimentului meu în cap cu comandantul au luat de

https://biblioteca-digitala.ro

bună critica nedreaptă a inspectorului Mărgăritescu.Întorcându-mă la regiment, după ce regimentul se întorsese în cazarmă, m-am întâlnit cu Colonelul Cernătescu, ajutorul comandantului, care m-a întâmpinat cu vorbele: „Vlăduță! Muzica noastră este proastă". Cum se poate domnule colonel așa ceva când muzica noastră a avut însărcinările unei muzici excelente, din moment ce a înlocuit în atribuțiuni opt muzici ale altei divizii? „Așa a spus inspectorul dumitale, întreabă ofițerii și întreabă-l și pe colonel". Într-adevăr așa a fost, mi-au spus ofițerii și colonelul.

Pe colonel l-am lămurit că nu avea dreptate Mărgăritescu, fiindcă inspectase muzica de trei ori și de fiecare dată o găsise foarte bine. Survenise însă altă cauză. Altcineva îmi vâna locul meu de la Iași.

Colonelul a înțeles și mi-a dat asigurări că atâta cât va fi el acolo nu mă va muta nimeni și chiar dacă va pleca el.

Am plecat la muzică. Abia ajuns, iată că ordonanța de la cabinet mă cheamă la colonel. Colonelul îmi arată o telegramă a lui Mărgăritescu anunțându-se că vine în inspecție. M-a întrebat: „Îl primești?" I-am răspuns că-l primesc fiindcă am muzică, dar se putea să nu am, fiindcă după manevre, eliberându-se contingentele vechi trebuia să formez altele și până la primăvară nu puteam face față unei inspecții. A doua zi m-am dus la gară să-l primesc. S-a dat jos din vagon cu generalul Socec. Generalul Socec m-a văzut cel dintâi pe peron și a strigat: „Mișule! Mișule! Iată-l pe Vlăduță, te așteaptă!" Au venit amândoi la mine, generalul Socec și Mărgăritescu, mi-au strând mâna și m-am înțeles cu Mărgăritescu să vină la ora două la regiment pentru inspecție. La venirea în regiment, l-am primit și i-am dat toate onorurile ce i se cuveneau. Intrând la muzică i-am prezentat două tabele de piese. Unele grele, piese de concert de Beethoven, Liszt, Wagner și alții asemenea mari compozitori și unul cu piese ușoare. I-am spus: „pe acesta cu piese grele îl mențin și mă puteți inspecta". [...]

Expoziția din 1906

În acest an funcționam ca profesor de muzică la Liceul Național din Iași. Directorul liceului era Vasile Teodoreanu. Acesta a venit de curând, înlocuind la direcția liceului pe Bîrsan,

https://biblioteca-digitala.ro

era foarte activ și întreprinzător. Așa bunăoară a introdus în liceu instrucția și uniforma militară pentru elevi. Pentru instrucție erau însărcinați ofițeri din Regimentul 17 Infanterie, iar cu partea muzicală eram însărcinat eu. Aveam de lucru la această școală, pe lângă predarea cursului de muzică vocală, a trebuit să înființez și o fanfară. Făcusem priză frumoasă aici, directorul Teodoreanu nu putea face un pas fără mine. I-a comandat instrumente din străinătate, nu pentru fanfară, ci pentru o muzică mai completă. Mai târziu, instrumentele acestea care s-au dovedit de a fi de o excelentă calitate... Teodoreanu, după terminarea misiunii sale ca director, mi le-a vândut mie, adică Regimentului 13 Infanterie [...]

În calitatea mea de profesor de muzică, cunoșteam în toate clasele elevii cu aptitudini muzicale și aplicații pentru instrumente. Mi-am ales deci din toată școala elevii cei mai buni cu aptitudinile și cunoștințele de muzică cele mai dezvoltate. Cu asemenea elemente, progresul instrucțiunii muzicii a fost vădit neașteptat. În scurt timp, muzica Liceului Național din Iași și-a creat mare vâlvă în urma producțiilor sale concertale ce au fost date pe scena Teatrului Național din Iași.

Vestea a mers până la Palatul regal. Regele Carol I, auzind că la acest liceu a fost introdusă și instrucția militară în uniformă, și-a exprimat dorința ca liceul să fie ptrezentat cu ocazia vizitei sale la expoziție. Deci liceul cu muzica în frunte a defilat în fața regelui Carol I la expoziția națională din 1906. A fost un entuziasm de nedescris la vederea de către public a acestei școli îmbrăcate uniform cu haine negre de camgarn, cu egrete roșii la chipiu și cu muzica în frunte, muzică care rivalizează cu cea mai bună muzică militară. Toți conducătorii liceului au fost decorați de rege. [...]

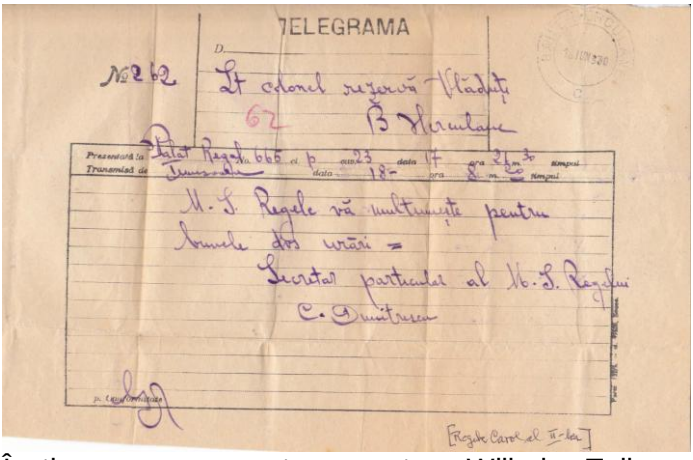
Concursul muzicilor militare la Expoziția Națională din 1906

Pentru acest concurs, Ministerul Armatei a dat ordin Corpurilor de Armată de a pune în vedere muzicilor din comandamentele respective de a se pregăti pentru acest concurs, dând și lista cu piesele comune ce avea să pregătească pentru acest mare eveniment. Totuși, prezentarea

https://biblioteca-digitala.ro

nu era obligatorie. Când am primit această veste, tocmai executam în ansamblu uvertura Tannhäuser de Richard Wagner. Am citit ordinul muzicanților. Aceștia s-au bucurat și și-au manifestat dorința de a ne prezenta și noi la acest concurs. Le-am spus că împărtășesc și eu dorința lor însă cu condițiunea de a ne prezenta pentru premiul I. [...]

Telegrama Casei Regale a României din 18 iunie 1930, prin care regele Carol al II-lea îi mulțumește pentru urările de noi succese, cu ocazia proclamării ca rege al României (8 iunie 1930)


TELEGRAMA

D.

Nr 262

Lt colonel rezervă Vlădoiu

62

B Muzicanți

Prezentată la Palat Regal ora 6 6 5 el p. azi 3 data 17 ora 2 m. 30 timpul

Transmisă de Universala data 18- ora 2 m. 55 timpul

M. S. Regele vă mulțumește pentru

bunele dvs urări =

Secretar particular al M. S. Regelui

C. Dumitrescu

[Regele Carol al II-lea]

În timp ce eu executam uvertura Wilhelm Tell, regina Elisabeta aștepta în chioșcul de la intrarea arenei, să fie chemată la intrarea pe scenă a muzicii lui Marini. Fata lui Marini care și ea era excelentă pianistă în cvartetul reginei, odată cu intrarea tatălui său pe scenă împreună cu muzica lui Marini, deși publicul striga cât îl ținea gura, ca să asculte și muzica Regimentului 13 Infanterie din Iași. Regina nu a dat ascultare publicului și după ce a terminat prima piesă, uvertura, ea l-a aplaudat pe Marini și l-a chemat la ea să-i strângă mâna. Publicul continua să-i strige reginei ca să asculte și muzica mea. A rămas totuși indiferentă, fiindcă ea nu venise să asculte muzică, ci numai să influențeze juriul pentru a da lui Marini premiul I. Inspectorul Mărgăritescu, care nu uitase încă

https://biblioteca-digitala.ro

episodul dintre mine și el, îl susținea pe Marini cu toată căldura sub diferite pretexte de ordin moral, nu de ordin tehnic, fiindcă în această privință aveau cuvântul marele muzician Enescu, Eduard Wachmann, marele profesor și critic George Ștefănescu, care i-au ripostat lui Mărgăritescu, că nu trebuie să aibă în vedere bătrânețea, aceasta nepunându-se ca o condiție pentru aprecierea calității unei muzici, ci numai meritul acelei muzici și al conducătorului ei. Întreg juriul compus din cinci personalități marcante, au venit jos la mine și m-au felicitat foarte călduros. Muzicianul și directorul Conservatorului din București, Eduard Wachmann, s-a informat în timp ce am trecut examenul de teorie și solfegiu și cel de armonie, arătându-mi ce mare bucurie și satisfacție are de reușita mea. Profesorul Ștefănescu, un critic muzical foarte pretențios nu contenea cu laudele la adresa mea și a muzicii mele. Directorul Conservatorului D. Popovici-Bayreuth mi-a spus în fața inspectorului muzicilor Mărgăritescu, ca să fiu mândru de aprecierile elogioase ale profesorului Ștefănescu, fiindcă nimeni nu l-a mulțumit atât de mult ca mine la concursul muzicilor militare de la Expoziția națională de la Arenele Romane.

După terminarea ultimelor cuvinte de felicitare ale ilustrului nostru muzician George Enescu, mi s-a adresat colonelul Greceanu, adjutant regal, care după ce mi-a prezentat și el felicitările sale, m-a întrebat dacă aș dori să împart cu Kratochvil premiul I. I-am răspuns fără cea mai mică ezitare că vreau. Colonelul mi-a strâns mâna și m-a felicitat pentru atât de frumos gest al meu.

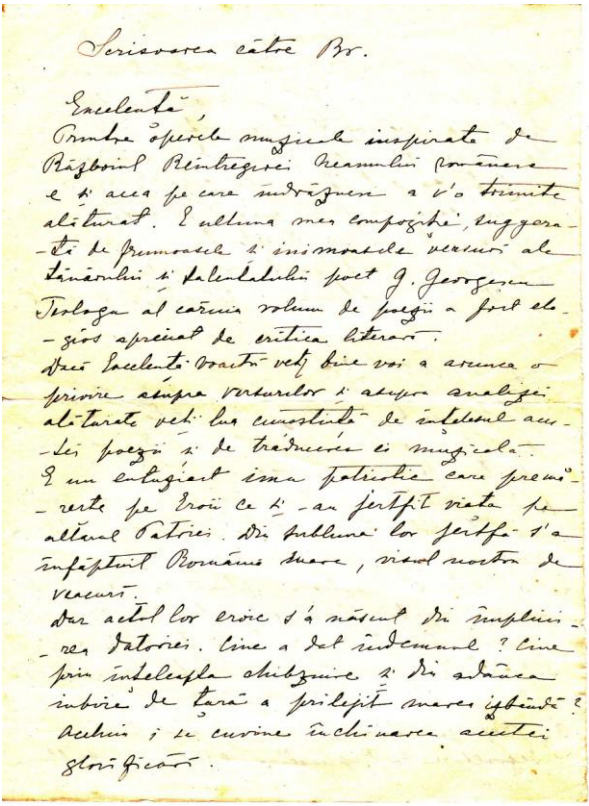
După încheierea unui proces verbal al rezultatului concursului, inspectorul muzicilor Mărgăritescu, ne-a întrunit la un pahar de șampanie pe toți șefii muzicilor care au fost premiați. Fiecare a dat câte o sticlă de șampanie, eu am dat una în plus. Am ciocnit cu toții, dar nu s-a găsit niciunul care să-mi arate cel mai mic semn de admirație pentru triumful meu. Îi menționez pentru istorie: 1. Mărgăritescu, 2. Fotino, 3. Lucio Vechio, 4. Anton Kratochvil, 5. Marini Ernesto, 6. Ion Cotruppi, 7. Gustav Reitt.

Premiile au fost distribuite astfel: premiul I – Vlăduță și Kratochvil, premiul II – Marini Ernesto, premiul III – Fotino,

https://biblioteca-digitala.ro

premiul IV - Reitt și câte o mențiune de onoare pentru Lucio Vecchi și Cotruppi. [...]

Manuscris autograf al lui Ioan Vlăduță referitor la analiza Imnului eroic pentru cor și fanfară, pe textul poetului George Georgescu Theologu, lucrare „inspirată de Războiul Reîntregirii Neamului Românesc.”



Scrisoarea către Br.

Excelență,
Pentru ocaziunea sărbătorilor încoronării Majestăților Lor Regele și Regina României, am compus o lucrare muzicală inspirată de Războiul Reîntregirii Neamului Românesc și anume pe versurile poetului George Georgescu Theologu, intitulată „Imnul Eroic”. Această lucrare este scrisă pentru cor și fanfară și este dedicată Majestății Sale Regelui Ferdinand I.
Vă rog, Excelență, să binevoiți a da ordin Legației noastre din Viena, ca să se facă demersurile necesare pe lângă Ministerul de Război austriac, pentru a se obține atașarea mea pe timp de două luni, pe lângă cea mai bună muzică imperială din Viena, muzica regimentului *Hochundeuschmeister* Nr.4.
De la Viena am trecut la Leipzig pentru a mă perfecționa în studiul contrapunctului și compoziției la conservatorul din

Mult neuitatul mareșal Averescu, ministrul Amatei din acel timp, a dat ordin să se facă demersurile necesare pe lângă legația noastră din Viena spre a se obține atașarea mea pe timp de două luni, pe lângă cea mai bună muzică imperială din Viena, muzica regimentului *Hochundeuschmeister* Nr.4.

De la Viena am trecut la Leipzig pentru a mă perfecționa în studiul contrapunctului și compoziției la conservatorul din

https://biblioteca-digitala.ro

localitate. Am fost repartizat de directoul conservatorului la clasa de contrapunct, fugă și compoziție a profesorului Max Reger. Acesta era un titan demn urmaș al lui Bach în compoziția contrapunctică. Am urmat și clasa de pian obligatoriu, de învățătura formelor și de dirijare. Dar, ceea ce mă interesa în primul rând, era compoziția contrapunctică. Am compus fugi cu un contrasubiect, cu două contrasubiecte, fugi simple, fugi reale și muzică de cameră în stil fugat. Toate aceste lucrări au trecut prin cercetarea severă a marelui muzicanr și profesor Max Reger. Păcat că a încetat din viață prea tânăr, tocmai când lumea muzicală începuse să se folosească și să se adape din cunoștințele lui muzicale titanice. [...]

Plecarea mea din Leipzig , cu direcția Berlin-Paris

Cu o zi înainte de a părăsi Leipzig-ul, mi-am luat rămas bun de la prietenii ce mi-i făcusem printre șefii de muzică militară și fabricanții de instrumente muzicale. Despărțirea a fost foarte cordială și cu declarații reciproce să ne mai vedem. Toate au fost declarații goale, fiindcă nici eu, nici ei, nu ne-am îndeplinit angajamentul. Țin însă să fac o remarcă sinceră și dreaptă cu privire la muzicile germane față de cele austriace, aceasta fiind în funcție de întrebuințarea ce li se dă în țările respective.

Muzicile germane foarte bune, erau pretutindeni întrebuințate ca muzici de marș, de paradă, de grădini publice și de concert. Forțamente li se cerea o pregătire îngrijită și permanentă.

Muzicile austriece militare, din contră, nu executau marșuri decât pentru atribuții fixe și delimitate. Ceea ce interesa aici erau orchestrele militare vieneze, neîntrecute în executarea valsurilor de Johann Strauss, Zierer, Comzak, etc. și a operetelor lui Lehar și alții.

Am ajuns la Berlin

Ajuns aici am fost uimit de frumusețea acestui oraș, capitala Germaniei și reședință imperială. Totul era aranjat în cea mai perfectă ordine, încât îți dădea impresia că te găsești într-o vastă sală mobilată după ultima modă, cu cele mai moderne lucruri. Galeriile cu figurile marilor scriitori,

https://biblioteca-digitala.ro

compozitori, sculptori, pictori și oameni de stat, îți impuneau o admirație deosebită și cu greu te puteai despărți de fiecare din aceste statui. Am fost nevoit să-mi continui drumul spre Paris. [...]

La Paris am închiriat o cameră în cartierul latin. Masa o luam pe la diferite restaurante pe un preț foarte mic. Cu un franc și 15 centime mi se serveau cinci feluri de mâncare. Mâncăruri gustoase și foarte bine pregătite. [...]

Intrarea la muzica Gărzii Republicane mi-am făcut-o singur și am fost foarte bine primit de șeful muzicii, căpitanul Gabriel Parès, autorul multor tratate de orchestrație pentru muzică de armoniu și fanfară. Prezența mea l-a bucurat firește și pe el, când s-a convins că sunt la rândul meu un muzicant distins și un șef de muzică cu aptitudini frumoase. I-am arătat lucrările făcute la școala lui Max Reger, pe care Gabriel Parès îl cunoștea și admira. I-au plăcut fugile mele și a găsit că am talent la contrapunct, povățuindu-mă să nu-l neglijez. Am condus muzica sa pe o piesă wagneriană, Tannhäuser. I-am arătat cum procedez eu în finalul uverturii, spre a ține în măsură și partea cantabilă și variațiunile de la clarinete. [...]

După audiția mai multor concerte ale acestei muzici a Gărzii Republicane, unică în felul ei, m-am despărțit de acest savant muzical, Parès, cu regretul de a nu-l mai putea vedea, din cauza distanței ce ne desparte.

Excursii în împrejurimile Parisului.

Cu toată criza de nervi ce mă chinuia îngrozitor, nu am putut să mă abțin să fac câteva excursii prin împrejurimile Parisului. Am vizitat Versailles, Saint-Denis, Fontainbleau, Saint Germain și Malmaison. Dintre toate câte am admirat, m-au impresionat în mod deosebit multiplele fântâni arteziene în cele mai variate culori, de la Versailles. [...]

Ajuns în țară, la Iași, m-am dus la cel mai bun doctor de boli nervoase, al cărui nume nu-l mai am în memorie deloc acum. Acesta m-a examinat cu toată atenția și mi-a dat un sirop „felov” care m-a liniștit și am putut să-mi văd de muzică. Cu treaba, cu una, cu alta, s-au dus nervii din corpul meu. Am început pregătirea muzicii pentru un concert simfonic, ce urma să aibă loc pe scena Teatrului Național în beneficiul Flotei

https://biblioteca-digitala.ro

Aeriene Naționale. După aceea am început pregătirea concertelor Conservatorului de muzică din Iași, alternând cu acelea ale muzicii militare a Regimentului Ștefan cel Mare Nr. 13. Directorul conservatorului era Mazetti. Cât timp a fost acesta în capul acestei instituții, totul a mers de minune. [...]

Am rămas numai cu elementele tinere, care puneau toată inima pentru a executa perfect partitura instrumentului său. [...]

În vederea plecării regimentului meu pe front, am primit ordinul Comandamentului Corpului 4 Armată ca să las o parte din muzică pentru serviciile Garnizoanei Iași, sub conducerea subșefului de muzică, iar partea cealaltă să meargă cu partea activă a regimentului, sub conducerea mea. Concertam cu această muzică chiar și în linia I. Nu am pățit nimic, fiindcă, cântam muzică simfonică, muzică care plăcea inamicului și pe care o asculta cu atenție.

În dosul frontului întrețineam entuziasmul trupelor și delectam lumea satelor.

La mesele reprezentanților țărilor amice, le cântam piese de mare importanță artistică. La Onești, la o asemenea masă, am fost felicitat de ofițerii generali și reprezentanții aliaților noștri. [...]

La Iași am girat și lucrările Inspectoratului Muzicilor.

Prin demisia inspectorului muzicilor armatei, Mărgăritescu Mihail, locul de inspector a rămas vacant. Pentru a nu suferi serviciul, am fost chemat eu să conduc lucrările acestui inspectorat. Lucrul acesta era și nu era greu. Era greu fiindcă în timpul deplasărilor mele trebuia să am și grija familiei care rămânea pe loc. Pentru a asigura familiei existența a trebuit să asigur vacii cu lapte pe care o aveam, hrana necesară. În acest scop, am rugat pe un prieten al meu, colonelul intendant Popescu Vasile, șeful intendenței la divizia a 8-a Botoșani, să pună vaca în subzistență cu plată la Regimentul Infanterie din Iași.

„Aștept raportul tău și tu să aștepți aprobarea mea.” Acesta a fost cuvântul de despărțire al lui Popescu. Nu a trebuit mult și am primit răspuns scris și subscris de la acest prieten, prin care mă anunța că furajele fiind în curs de strângere, nu mi

https://biblioteca-digitala.ro

se aprobă cererea. Întâmplarea a făcut ca să mă întâlnesc cu el când ieșea de la minister. [...]

În toamna anului 1919-1920, mi-am luat de la minister o permisie de 8 zile, ca să-mi văd familia la Iași. În timpul absenţei mele de la inspectorat a urmat ca cel mai vechi să mă înlocuiască și anume șeful de muzică clasa I Cutropi Ion. Deci la defilarea trupelor din garnizoana București, în fața regelui și a mareșalului Foch al Franței care venise să decoreze Bucureștiul, au cântat muzicile pregătite de Cutrupi. Au fost atât de slabe încât Regele Ferdinand a trimis să întrebe care-i cauza. Cutrupi a raportat că s-au eliberat contingentele și că trebuiau pregătite altele care să le înlocuiască spre a reface și întări muzicile. Exact după întoarcerea mea în București, a sosit pentru același scop Mareșalul Italiei, Badoglio. La defilare, m-am prezentat cu muzicile admirabil și ireproșabil pregătite. Regele Ferdinand care nu uitase că ansamblul acelorași muzici fusese detestabil de slab sub conducerea lui Cutrupi, i-a spus ministrului:

„Domnule ministru, acum m-am convins personal că cel mai indicat pentru postul de inspector al muzicienilor este Vlăduță. Te rog, mâine, să-mi prezinți decretul de înaintare!” [...]

La jubileul de 25 de ani de activitate muzicală a corului Carmen, aflat sub eminenta conducere a profesorului de la Conservatorul din București, Kiriac, am luat și eu parte cu muzica model a Inspectoratului muzicilor, punând tot sufletul pentru sărbătorirea fostului meu profesor Kiriac. Programul muzical a fost viu și frenetic aplaudat. După execuția piesei muzicale din program, uvertura 1812 de Ceaikovski, m-au felicitat profesorii de ansambluri corale și de orchestre din sala Atheneului, adresându-mi cuvinte de admirație pentru modul sublim de execuție și interpretare a uverturii marelui muzicant și compozitor rus, spunând totodată că o asemenea muzică militară nu au mai auzit nici prin muzicile militare de peste graniță, din Austria, Germania, Italia, etc. [...]

Venit la Ministerul Armatei, cel dintâi lucru pe care l-am făcut a fost punerea bazelor Inspectoratului muzicilor militare. Mai înainte am arătat că nu exista până atunci niciun birou unde să fie primită și rezolvată corespondența privitoare la

https://biblioteca-digitala.ro

nevoile muzicilor regimentare. Pentru rezolvarea unor chestiuni foarte urgente și de mare interes, trebuia căutat și găsit inspectorul. De cele mai multe ori, acesta nu putea fi găsit, fiind plecat, sau nu, în inspecție. Acestui fapt bizar i-am pus imediat capăt. Mi-am stabilit un birou în cuprinsul Inspectoratului Infanteriei. De acum, corespondența muzicilor nu se mai plimba din birou, în birou și din direcție, în direcție. Venea direct la Inspectoratul muzicilor unde un căpitan, însărcinat de către domnul general inspector al infanteriei, o strângea și mi-o prezenta pentru rezolvare. [...] Datorită acestui fapt muzicile au fost repede încadrate cu personal bugetar, cu gagiști, cu elevi de muzică recrutați dintre soldații în termen și ai celui mai nou contingent și cu copii de trupă, cari au constituit întotdeauna elementul de bază și de nădejde al muzicii militare. După aceea, au fost înzestrate cu repertorii de marșuri pentru defilare, de concert și naționale, cu repertorii de muzică națională, hore, sârbe, potpuriuri din opere, cu opere clasice și moderne. [...]

Muzicile militare nu aveau un regulament de funcționare. Acest regulament a fost și el în preocupațiile mele de căpetenie. Prin el am stabilit rolul muzicilor în timp de război și în timp de pace și al muzicii model compusă din elementele cele mai bune luate din muzici, câte trei sau patru și de instrumente diferite. Această muzică servea ca model de organizare pentru toate muzicile din țară și nu se producea decât cu următoarele ocazii:

a. La solemnitățile importante, la cari asistau înaltele oficialități și reprezentanți ai țărilor străine, la recepții de oaspeți iluștri, afară de cazul când împrejurările cereau serviciul muzicilor întrunite;
b. Pentru probe de aptitudini ale șefilor de muzică, pentru aplicări practice, la conferințele anuale ale șefilor de muzică, concerte de propagandă națională date în țară, în scopul de a mări fondul comun al muzicilor.

Gradele ierarhice în muzicile militare. Recrutarea și înaintarea lor:

https://biblioteca-digitala.ro

Inspector general al muzicilor militare, asimilat colonel.
Inspector al muzicilor, asimilat lt. Colonel.
Șef de muzică militară, asimilat Maior
Șef de muzică, clasa I, asimilat Căpitan
Șef de muzică, clasa a II-a, asimilat Locotenent
Șef de muzică, clasa a III-a, asimilat Sublocotenent
Sub șef muzică, asimilat Plutonier, sau Plutonier Major
Sergent muzicant
Caporal muzicant
Soldat muzicant

Înaintarea lor de la grad la grad se făcea potrivit legii asupra înaintărilor în armată.

Șefii de muzică clasa a III-a erau recrutați prin concurs, dintre absolvenții unui conservator din țară, sau străinătate, români, sau supuși români.

SUMMARY

Viorel Cosma
Original Texts and Documents.
Music History in Autobiographies
The Ioan Vlăduță Archive

This is the autobiography of a chief of military music (chapelmaster) – Colonel Ioan Vlăduță (1875-1965), one of the most notable and cultivated military composers and conductors of the beginning of the twentieth century. Chapelmaster Ioan Vlăduță studied at the Conservatoires of Bucharest and Leipzig, working with teachers of a remarkable professional training such as Alfonso Castaldi, Eduard Wachmann and Max Reger. As a conductor, he specialised himself in Vienna (with Wilhelm Wacek) and Paris (with Gabriel Parès).
The essential moment of the autobiography is the period of the First World War (1916-1918). The details offer paramount information on the history of military music and especially on the atmosphere that dominated the military artistic environment of yore as against that of our times.

https://biblioteca-digitala.ro

Corespondență inedită
Ioan Scarlatescu – Tiberiu Brediceanu

Constantin-Tufan Stan

Redactată la București (în ianuarie 1920), unde Ioan Scarlatescu (1872-1922), profesor la Conservator, proiecta „cultivarea" unei pleiade de „discipoli aleși", tulburat de suferințe fizice, dar, mai cu seamă, cu sufletul „înnegurat de atmosfera *sui-generis*", apăsătoare a orașului, cu „puterile atât de obosite de dezgust și de lipsuri de afinitate", epistola adresată lui Tiberiu Brediceanu[1] devoalează, prin tonul ei franc, confesiv, cu sensibile nuanțe lirice (Scarlatescu era înzestrat și cu vocație poetică, exersată, la îndemnul lui Titu Maiorescu, în „Convorbiri literare"), tribulațiile artistului cu doar doi ani înainte de obștescul său sfârșit. Temeinicele studii muzicale (Conservatorul din București, Akademie für Musik und darstellende Kunst din Viena, Conservatoarele din Paris și Leipzig) i-au desăvârșit profilul artistic, conferindu-i autoritate profesională și deschizându-i perspective novatoare în arta compoziției. *Bagatela în caracter popular românesc pentru pian și vioară*, o singulară, dar eclatantă carte de vizită, prin care a fost promovat, pe scenele naționale și europene, grație lui George Enescu (căruia îi fusese dedicată) – care a preluat inspirata miniatură în repertoriul său –, „a marcat o piatră de hotar în literatura muzicală românească"[2]. La Viena a fost coleg (la catedra de pian a celebrului Julius Epstein) cu lugojeanul Liviu Tempea (1870-1946), cu care a devenit, mai târziu, după

[1] Scrisoarea, redatată cu cerneală neagră pe patru file format A5, a fost identificată la Muzeul Banatului din Timișoara, fondul Tiberiu Brediceanu, inv. 5394. La acea dată, T. Brediceanu era șeful Resortului Ocrotirii Sociale – Departamentul Arte de pe lângă Consiliul Dirigent pentru Transilvania și Banat.

[2] v. Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. VIII, p. 235.

https://biblioteca-digitala.ro

Marea Unire, coleg și la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică clujean (Consiliul Dirigent, prin Resortul Ocrotirii Sociale – Secțiunea Arte, manageriat de Tiberiu Brediceanu, îl mandatase, în 1919, cu organizarea noii instituții). Se pare că numirea la catedra de Teoria muzicii a instituției clujene nu a fost onorată decât episodic, în prima parte a anului școlar universitar 1919-1920, așa cum putem deduce din conținutul epistolei[3].

Liviu Tempea a promovat cu obstinație, de-a lungul timpului, creația pianistică a fostului său coleg. Astfel, în 3 martie 1902, a colaborat, pe scena Ateneului Român, cu pianistul Ernesto Narice, soprana Charlotte Leria şi baritonul Aurel Eliade, într-un concert dedicat creaţiei lui Ioan Scarlatescu, fost dirijor (1901-1902) al Corului Capelei Române Ortodoxe din Paris (lieduri şi miniaturi pianistice)[4]. Scarlatescu a fost omagiat, prin creația sa, și la Lugoj. În partea a II-a a concertului susţinut în pavilionul Hotelului „Concordia" (31 iulie/13 august 1908), prilejuit de parteneriatul cu artista lirică lugojeană Ana Bobora (fostă coristă în Reuniunea lui Vidu, studentă în anul III la Conservatorul bucureştean) și Reuniunea Română de Cântări și Muzică, sub bagheta lui Ion Vidu, L. Tempea s-a prezentat publicului şi cu un microrecital pianistic, cu opusuri de Liszt/Schubert (*Soirées de Vienne*) şi I.

[3] Există incertitudini privind prezența lui I. Scarlatescu la catedra de Teorie a Conservatorului clujean în prima parte a anului 1920. Potrivit muzicologei Carmen Stoianov (*Ioan Scarlatescu. Un nume la început de secol*, Editura Muzicală, București, 1976, p. 37), Scarlatescu ar fi părăsit Clujul în vara anului 1920. În drum spre Bucureștiul natal a avut parte de un nefericit incident: dispariția bagajelor, care conțineau manuscrise muzicale, literare, precum și file din corespondența cu Titu Maiorescu. În 1905 refuzase, datorită stării precare de sănătate, catedra de compoziție a Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din București, oferită de D. G. Kiriac, postul de profesor de compoziție fiind preluat de Alfonso Castaldi (cf. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Românești*, vol. V, Editura Muzicală, București, 1983, p. 99).

[4] v. *Recital Scarlatescu*, în „Bukarester Tageblatt", XXIII, 62, 1902, 3, cronică semnată de Iosif Paschill, şi cronica de concert publicată sub pseudonimul Spontini în „L'Indépendance Roumaine" (XXVI, 7.745 din 7/20 martie 1902).

https://biblioteca-digitala.ro

Scarlatescu (*Variaţiuni asupra unei melodii româneşti*)[5]. La debutul său în fruntea Reuniunii Române de Cântări sibiene, în 13 octombrie 1909, Tempea a evoluat și în calitate de pianist-concertist, cu *Serile Vienei* de Schubert/Liszt şi *Variaţiuni româneşti* de Scarlatescu[6].

Personalitate culturală emblematică, cu un aport definitoriu la dezvoltarea muzicii culte româneşti în Banat şi Transilvania în prima jumătate a secolului XX, strălucit folclorist, cu o prodigioasă activitate de culegător de folclor într-o epocă marcată de contribuţiile lui Sabin V. Drăgoi şi geniul lui Béla Bartók, Tiberiu Brediceanu (1877-1968) a fost receptat de contemporani ca un personaj providenţial al spaţiului cultural românesc: „Tiberius vrea să facă artă. Vrea să vadă teatru românesc pretutindeni, să audă cântând gura şi să scoată din adâncul inimilor culorile pe pânză. Brediceanu este fidelul nostru prieten, al artiştilor, care guvernează poporul nervos al talentelor cu bagheta lui prodigioasă” (Emil Isac).

Contemporan cu realităţile sociale şi politice ale românilor bănăţeni şi transilvăneni tutelaţi de administraţia ungară, Tiberiu Brediceanu şi-a sublimat fireştile sensibilităţi naţionale în pagini muzicale inspirate din ancestralul melos ţărănesc cultivat cu sfinţenie de conaţionalii săi. Prolificitatea sa s-a împlinit într-un amplu şi generos registru teoretic (articole, studii, eseuri, cronici, comunicări ştiinţifice), dar mai ales componistic, prin cântece, doine şi balade (reunite, în 1927, în cele zece caiete cuprinzând *Doine, cântece şi balade româneşti pe teme popolare*, pentru voce şi pian), creaţii instrumentale (valsuri, opusuri camerale), care au avut darul să cultive spiritualitatea românească în momente de restrişte şi să însufleţească manifestările de afirmare identitară, prefigurând statuarea unor genuri muzicale, în special miniaturi, aflate încă

[5] v. Constantin-T. Stan, *Liviu Tempea – pianistul-compozitor*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2015, p. 32, 43, 44, 49 și 103.

[6] Vezi cronica de concert, semnată de George Joandrea în „Foaia diecezană”, Caransebeş, XXIV, 41, 1909, 4. Titlul original al opusului, interpretat și la Lugoj: *Variations sur un thème roumain* (v. Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. VIII, Editura Muzicală, București, 2005, p. 234).

https://biblioteca-digitala.ro

într-un proces de cristalizare în muzica românească: liedul, creația corală, suita instrumentală şi muzica de teatru. *Poemul muzical etnografic „Transilvania, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cântec”* (1905), amplificat ulterior (*România în port, joc şi cântec*, 1920), *La şezătoare*, icoană de la ţară într-un act (1908), *Seara Mare*, scene lirice în 3 acte pe versuri de Adrian Maniu (1924), *Învierea* (1936), pantomimă în 4 tablouri după un text de Lucian Blaga (cumnatul său), au reprezentat tot atâţia paşi pentru structurarea ca gen a baletului românesc (prin Mihail Jora, dar şi cu meritorii contribuţii ale bănăţenilor Vasile Ijac – baletul-pantomimă *Ivan Turbincă* – şi Zeno Vancea – baletul-pantomimă *Priculiciul*).

Muzicianul lugojean, membru al Marelui Sfat Naţional, director al Resortului Ocrotirii Sociale din subordinea Consiliului Dirigent din Cluj (departament care includea şi secţiunea Arte) în primii ani de după Marea Unire, s-a consacrat înfăptuirii unor generoase proiecte culturale de anvergură naţională: fondarea Operei Române, a Teatrului Naţional şi a Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică din Cluj, a Arhivei Fonogramice a Ministerului Artelor din Capitală, înfiinţarea Conservatorului ASTREI din Braşov, înjghebarea unei prime orchestre proprii a Operei Române bucureştene, fondarea Societăţii Compozitorilor Români. Continuând tradiţia familială, nemijlocit cunoscător al realităţilor sociale şi politice ale românilor din vechile provincii, artistul bănăţean şi-a exercitat, episodic, până în 1920, mandatul de deputat în Parlamentul României în prima legislatură de după Unire. În toamna anului următor a iniţiat un amplu turneu dedicat culegerii de folclor muzical în spaţiul bănăţean, finalizat, în 1925, prin reunirea a *810 melodii populare româneşti din Banat* (între care şi variante ale baladei *Mioriţa*, una din temele predilecte ale investigaţiilor sale folcloristice), culese în 82 de comune, tom premiat de Societatea Compozitorilor Români printr-un comitet prezidat de George Enescu. Era o strălucită încununare a unui intens şi fructuos demers folcloristic, desfăşurat pe parcursul mai multor decenii, în majoritatea ariilor folclorice naţionale, care-i prilejuise identificarea, notarea şi valorificarea, în propria creaţie, a unui inestimabil fond muzical arhaic.

https://biblioteca-digitala.ro

Printr-o adresă semnată, în numele Consiliului Dirigent, de Gheorghe Dima, directorului Conservatorului clujean, și Augustin Bena, secretarul instituției, lui Ioan Scarlatescu i se aducea la cunoștință numirea ca profesor de teoria muzicii, începând cu 15 noiembrie 1919:

„Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică Cluj
2 XI 1919
Nr. 34/1919-1920

D-Sale Domnului Ioan Scarlatescu,
profesor de muzică
București,
Aleea Alexandru, nr. 26 – Parcul Filipescu

Avem onoare a vă aduce la cunoștință că Consiliul Dirigent, în ședința din 10 octombrie – apreciind rezultatele D-voastră artistice ca compozitor muzical –, v-a numit profesor de Teorie la Conservatorul din Cluj.

Cursurile se vor începe la 15 noiembrie 1919.

Decretul definitiv vi se va înmâna prin Resortul Ocrotirilor Sociale – Despărțământul Artelor.

Lefurile s-au admis cele de la Conservatorul de Muzică din București, inclusiv toate adausele actuale și viitoare.

Să ne avizați de urgență la ce fel de locuință – câte camere – reflectați.

Cluj, la 2 noiembrie 1919.
G. Dima (semnătură), director
A. Bena (semnătură), secretar”[7]

Conținutul epistolei adresate lui Tiberiu Brediceanu certifică absența lui Scarlatescu de la catedra de Teorie a Conservatorului clujean, oferită cu două luni în urmă, afectat de acute probleme de sănătate. Preocupat, „cu toată făptura”, pentru îngrijirea și definitivarea creației sale, muzicianul ne destăinuie câteva dintre proiectele sale curente, aflate în

[7] Arhivele Naționale Cluj, fondul Conservatorul de Muzică „George Dima” Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

derulare (finalizarea cursului de armonie inițiat la Conservatorul bucureștean), sau cele de perspectivă (cursuri de armonie, principii de pian și muzică de cameră, organizarea unor cicluri concertistice de muzică de cameră – sonate pentru vioară și pian), în eventualitatea unui dorit transfer la Brașov, care, se pare, nu a mai avut loc.

„București, 26 ianuarie 1920
Aleea Alexandru 26
Parcul Filipescu

Iubite Domnule Bredicean[u],

Aceste[a] sunt primele rânduri ce le scriu cu **mâna dreaptă**[8] de o bună [vreme] încoa! Până alaltăieri, am avut brațul drept în bandaj, din cauza unui reumatism subacut care mi-a făcut câteva zile fără somn și fără putința de a mă culca într-un pat.

Așa, îți poți închipui cum am rămas cu afectuoasa și bucurătoarea scrisoare a Dtale, într-o mână, vreme de trei săptămâni, fără a-ți putea răspunde și spune tot ce îmi mișună prin inimă și prin cuget!

Dorința ce am de a-mi cultiva o pleiadă aleasă de discipoli în toată voia lor și a mea, având însumi liniștea de care sunt așa de însetat și lipsit, pentru a-mi încheia anumite lucrări ce îmi zac la inimă și a continua altele, pe care le întrevăd în sufletul meu oarecât înnegurat de atmosfera «sui- generis» a Bucureștilor – se însoțește de minune cu «simpatia» cu care Dta și alți brașoveni de marcă îmbrățișați proiectul de a mă stabili pentru o vreme acolo.

Ce e mai însemnat de spus, iată: eu, până la finele lui mai, sunt obligat aici unei grupe de discipoli, care urmează cu mare interes, devotament și sârguință cursul de armonie ce am anunțat pentru sesiunea aceasta. La începutul lui iunie însă, va trebui să am o deciziune formată pentru vremea ce urmează.

[8] Toate sublinierile îi aparțin autorului epistolei; am operat tacit mici intervenții în ortografia textului.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă Dta și Dna M. Baiulescu (căreia îi scriu tot azi)[9] îmi dați asigurarea că m-ați putea strămuta la Brașov, atunci înțelegi bine că voi fi acolo în timpul cel mai scurt, după 31 mai. Dta știi că eu sunt singur, ceva debil și în primul rând necesitând o absolută independență cu privire la timpul prețios dintre 6 și 12 dimineața, în care de 20 ani sunt deprins a îngriji cu toată făptura de lucrările mele. Brașovul, singurul oraș după Viena care m-a captivat și mi-a lăsat un dor viu, delicat de a mă reculege în el, de a mă asimila cu el, de a-l iubi ca pe un cămin al meu, va reînviora multe fibre, «zehen geworden»[10,] și îmi va reface puterile atât de obosite de dezgust și de lipsuri de afinitate… Dacă aș putea avea încredințarea că voi afla acolo, la o familie solidă cu oameni **buni**, o cameră **sănătoasă**, cu soare, curată și un piano (de care știi prea bine că nu aș putea să mă lipsesc), n-aș mai cere nimic pentru a veni să fiu cu tot sufletul al Dv. și cu Dv.

Odată aranjată această chestiune așa de capitală pentru conservarea sănătății și asigurarea activității mele productive, vom chibzui împreună chipul cum să arătăm publicului proiectul unui curs de muzică (Armonie, eventual Principii Piano și muzică de cameră), punerea în practică, înscrierile, condițiile etc. Pentru aceasta, într-adevăr că va trebui să recurg la amicalul Dtale concurs și ca sfat, și ca parțială aplicare, acolo, înainte de venirea mea.

Pe lângă acest curs, cuget că am putea face – pentru o mai bună familiarizare a publicului – serii de producțiuni de muzică de cameră, cicluri de sonate (piano și violină), pe lângă alte producții concertante ale corului Dlui Oancea[11]. Și câte idei bune nu **s-ar naște,** când sufletele ar fi **chiar** în direct contact unele cu altele.

---

[9] Maria Baiulescu, poetă și traducătoare brașoveană (1860-1941), președinte al Reuniunii Femeilor Române din Brașov (din 1906), fondatoare a Uniunii Femeilor Române din Ardeal și președinte al secției feminine a ASTREI.

[10] Devenite zece (limba germană).

[11] Nicolae Oancea (1891-1954), profesor de muzică vocală la Liceul „Andrei Șaguna” și la Liceul de Fete „Principesa Elena” din Brașov, dirijorul Corului Bisericii Ortodoxe din Brașovul Vechi.

https://biblioteca-digitala.ro

Simt mâna foarte **obosită**, dar sunt fericit că ți-am putut scrie. Mâine dimineață redactez și scrisoarea către Dna Baiulescu. Și te rog, nu-ți lua revanșa, învăluindu-te îndelung în tăcere: cugetă că eu am întârziat din forță majoră!!!

În așteptarea unei voioase replice, îți strâng mâna cu cea mai caldă cordialitate și-ți doresc, **acum numai în scris**, un an nou fericit în deplină sănătate și prosperare!

Al Dtale,
I. Scarlatescu”

SUMMARY

Constantin-Tufan Stan
Original Correspondence:
Ioan Scarlatescu – Tiberiu Brediceanu

The letter addressed by Ioan Scarlatescu to Tiberiu Brediceanu in January 1920 (found in the archive of the Museum of Banat in Timișoara) is able to offer us certain less known details on the personality of this pianist and composer from Bucharest dating from a period marked by biographical ambiguities. The sensitive, confessional tone, with undissimulated lyrical accents (at Titu Maiorescu’s urge, he had tried his hand as a poet in the prestigious periodical entitled *Convorbiri literare/Literary Conversations*), reveals the personal tribulations of the author of the *Bagatelle in Romanian Folk Style for Piano and Violin* (the compositional jewel dedicated to George Enescu, who promoted it obstinately on important concert stages), generated by growing physical suffering. Appointed music theory teacher at the newly founded Music and Drama Conservatoire in Cluj in November 1919 through a decision of the Local Transylvanian Government (Consiliul Dirigent), Ioan Scarlatescu returned to the capital shortly and, animated by ebullient enthusiasm, started writing a harmony course, which he taught at the Bucharest Conservatoire, and organised cycles of chamber music concerts.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro